



بقلم الطاهر وطار

قبل الحديث عن الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وعما جرى ولم يجر فيها، يجدر بي أن أتساءل عما إذا كان العرب الحاليون أهل للثقافة، وهم ليسوا سوى أنظمة، من طبيعتها معاداة الثقافة. أنظمة، تهدد أبواب سجونها الفاغرة الشاعرة والباحثة، والمفكرة، أنظمة، كل من أراد أن يشتغل بالثقافة فيها، يجد نفسه في أوروبا، يشكو الأطلال، أنظمة، ينتهي طالب العلم فيها، العبقري، المتفوق، المحظوظ الذي تمكن من إتمام الدراسة في الخارج، ينتهي، بالانتماء إلى إحدى مؤسسات البحث العلمي، لنجري معه اللقاء وراء اللقاء في الفضائيات، مفتخرين متباهين به، معتزين بما أنجز وينجز.. أنظمة، كل رصيدها الثقافي فولكلور في فولكلور، وكل تراثها، أطلال تركها الرومان أو البيزنطيون، أو اليونانيون.

الطبول متشابهة.

الدربكات واحدة، وإن طال بعضها أو قصر على بعضه.

المزامير واحدة، مهما تعددت ثقوبها.

كل النغمات من الصبا والنهوندي، والواحدة والنصف.

كل البطون وكل الأرداف، وكل الصدور، تهتز على إيقاع " يا بابا أح حّ" و"يالالن يا لالن".

ماذا ينتظر المواطن في هذا البلد العربي أو ذاك، أن يأتيه من شقيقه، وهو الذي يكرس الانفصال عن كل شقيق بأناشيد تكرس الإقليمية لهذه القبيلة أو تلك، تلقن للأطفال، الانتماء الجغرافي، على أنه انتماء عرقي وحضاري وثقافي.

لا يأتينا في الوفود الثقافية إلا من لم يهرب بجلده إلى الخارج، لهذا السبب أو ذاك، تحت قيادة وإشراف معالي السيد الوزير، أو الأمير، وهيأة أركانه.

وحتى هؤلاء الوافدين، تجنبا لاطلاعهم على "حالنا" نضعهم في فنادق منافي.

ولا نحرج الأشقاء، باستدعاء هذه العبقرية أو تلك، من أبنائنا المغتربين.

إن الثقافة العربية محصورة، في غير الإبداع الحضاري، ليس لأننا فقراء في هذا المجال، لكن لأننا لسنا في حاجة سوى لأن نحكم دون تشويش أو إزعاج من أحد... يمكن لهذا النظام أو ذاك أن يحضر للبلد الذي دعاه ثقافيا أن ينقل له هرما من الأهرام، أو قصر البتراء، أو إرم ذات العماد، لكن على شرط، أن لا تسأله، عن سجين من سجناء الرأي، أو عن عالم اضطر للاغتراب، بحثا عن آلة يبحث بها.

ربما يكون من الصائب، لو أن ما يسمى بالسنوات الثقافية العربية، تتحول إلى سنوات، محاكمة الأنظمة عن تغييبها للإبداع والإنشاء الثقافي والعلمي.

أعود للجزائر، وسنتها، واللغط الذي يثور حولها، لا من باب استدارة الدفة نحو المشرق العربي، بعد الغياب الطويل، حتى كدنا أن ننسى، أننا بقايا من العرب المستعربة، كدنا نبيد.. (والمحاولات من أجل هذا متواصلة، فحزب فرنسا لا تنام له عين،) وهو أهم إنجاز في هذه السنة في رأيي.. ولا من باب قيمة ما قدم، وهو كثير، إلى حد التخمة، قياسا للماضي ولغيرنا من الذين أحيوا نفس السنة، في مجال نشر التأليف، أو المسرح أو السينما، أو تنشيط المجتمع المدني.

إن ما نلحظه عن الملاحظات وهي نسبيا قليلة، حول مجريات سنة كاملة، من الاجتهاد، والإصابة والإخفاق، أنها محصورة في المبالغ المالية، وما أنفق منها، وما قد يكون أهدر، ودخل جيوبا لا تستحقه...

لقد خاضت الجزائر، التجربة، في أجواء، متسدة في أكثر من ميدان، وفي فترة انتقالية اقتصاديا، وبوسائل إدارية محضة، لا تهمها السياسة بقدر ما يهمها، ملء الفراغات، بأقصى ما لدينا وما لدى إخواننا العرب، ولا أحد اقترح على ما أعرف استجلاب هرم من الأهرام.

إنه من الإيجابي في رأيي، أن تتجنب السنة الثقافية العربية في الجزائر، السياسة، (رغم الترديد الممل بأن التظاهرات تحت سامي إشراف فخامة الرئيس..، وكما لو أن هذا الإلحاح، المقصود منه الاعتذار عن تكفل الإدارة بالإنجاز).

لقد قدم كل ما قدم، رغم الظهور النشيط للسيدة الوزيرة، في كل التظاهرات، على أنه مادة خام، يمكن استغلاله في أكثر من شكل وميدان.

وأعتقد أنه يمكن الثناء على التوجه الجزائري نحو المشرق العربي أولا، ونحو تقديم إنجاز ملموس في مختلف ميادين الثقافة، أكثر مما قدمه العرب، ومن قيمة ما تم إنجازه ثانيا، وتبقى الفلوس فللخزينة مجلس محاسبة تقع عليه المسؤولية، وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم.

الطاهر وطار



من هنا..
يبدأ صدق الجاحظية

د. علي ملاحي

هاهي الجاحظية -في إطار سنة الجزائر عاصمة الثقافة العربية- ترسم شهادتها الثقافية على أحسن وجه من خلال احتفاء كبير بكل الأقلام المغاربية التي كانت حاضرة باستمرار من خلال المشهد الثقافي الذي دأبت الجاحظية على تنظيمه وهو حدث جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر، وهاهم الشعراء المغاربيون الذين فازوا بالجائزة منذ تأسيسها يقرأون قصائدهم وقصائد بعضهم في ديوان أنيق ضحّت الجاحظية في إخراجه إلى كلّ القراء في المغرب العربي وفي الوطن العربي، بل وفي كل الأصقاع الثقافية، وها هم أعضاء لجان التحكيم على مدى 17 سنة، يستمعون إلى النصوص التي أجازوها.

وها هي الجاحظية تقدم الشعراء بكل نبل ومسؤولية وتقرأ إنتاجهم وتتدارسه من خلال أساتذة من المغرب ومن تونس ومن الجزائر.. من أمثال الدكتور نجيب العوفي، والأستاذ يوسف ناوري من المغرب. والدكتور الطاهر الهمامي، والأستاذ عمر حفيظ، والأستاذة زهية جويرو من تونس. والدكتور أحمد يوسف، والدكتور عبد الحميد هيمة من الجزائر إلى جانب الأستاذ محمد الميلي. وقد كان جميعهم في مستوى الحدث الثقافي لـ"ندوة أدب المقاومة في المغرب الكبير" التي جرت فعالياتها على هامش لقاء الفائزين بجائزة مفدي زكريا التي ترسخت منذ 18سنة كاملة، ولا نبالغ إذا قلنا إن الجاحظية برهنت من جديد على حيويتها، وقدرتها على تنظيم تظاهرات ثقافية كبرى، على غرار الندوة العالمية حول محمد ديب في مطلع التسعينات وغيرها.

استعادت الجاحظية في هذه الندوة عددا لا بأس به من الشعراء، من تونس ومن المغرب ومن الجزائر، حيث لم يتخلف إلاّ من كان له عذر قاهر وهم قلة، على كل حال.

وكعادتها بادرت الجاحظية إلى التثمين المادي للمدعوين من الأساتذة المحاضرين ومن الشعراء الفائزين الذين لبّوا دعوة الجاحظية. فكان اللقاء مناسبة تكريمية للجميع مثلما كان مناسبة لإثبات صدق الجاحظية مع كلّ الذين مدّوا لها اليد.. وقد فرح الجميع.. واكتشفوا المصداقية الثقافية للجاحظية.

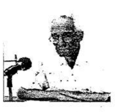
امتدت يد الكرم من طرف وزارة الثقافة، والديوان الوطني لحق التأليف والحقوق المجاورة، والإذاعة الوطنية، والمكتبة الوطنية، فجرت استضافة الضيوف على مدى أربعة ليالي في مطاعم فخمة، فشكرًا للجميع.

وبعد فإنّ ندوة أدب المقاومة في المغرب الكبير التي نظمتها الجاحظية أيام 11،12،13،14 نوفمبر من العام2007، وبالتوازي مع الملتقى الشعري، كانت تعميقا للتظاهرة بفتح نافذة على تاريخ هذه المنطقة الاستراتيجية.

وهاهي الجاحظية بعد كلّ ذلك تجمع محاضرات الندوة في كتاب لتضعه بين أيدي القراء. والجاحظية على يقين أنّ هذا الجهد لن يذهب هباء، وما زال المشوار الثقافي طويلا.. وهذه رسالة الجاحظية التي تعمل باستمرار بوفاء.. وهاهي مجلة التبيين تقدم أجمل التقدير لكل من يقدم ثقافة خالدة، وتزيد الآراء تنويرا وتحريرا..

د.علي ملاحي

رئيس التحرير



لقاء الفائزين
وندوة الأدب المقاوم

أ.محمد التيم

لأوّل مرّة يلتقي كلّ الشعراء الفائزين بجائزة مفدي زكرياء التي واظبت "الجاحظية" على تنظيمها منذ 1996.

دام اللقاء أربعة أيّام من الحادي عشر إلى الرابع عشر نوفمبر، وكان فرصة لتنظيم ندوة فكرية موضوعها "أدب المقاومة في المغرب الكبير"

جاء هذا اللقاء بمبادرة "الجاحظية"، وكلل بالنجاح بفضل الجهود التحضيرية التي أولاها الفريق الدائم للجمعية برئاسة الروائي الطاهر وطار للحدث، فلم يتركوا كبيرة ولا صغيرة.

كما يعود نجاح التظاهرة إلى التفهم الذي استقبلت به السيدة وزيرة الثقافة المشروع المقدم لها عن الجمعية الجاحظية، إدراكا منها لأهمية هذا الحدث في حياكة نسيج المصير المشترك للشعوب المغاربية وترجم هذا التفهم برصد ميزانية خاصة دون أن نسقط إسهام كل من الديوان الوطني لحق التأليف والحقوق المجاورة، والمؤسسة الوطنية للإذاعة، والمكتبة الوطنية بتحملها لجزء من أوزار اللقاء باستضافتهم للمشاركين.

وجهت دعوة إلى الشعراء الفائزين من كل أقطار المغرب العربي فجاؤوا من تونس، ومن المغرب، ومن الجزائر وحتى من فرنسا. بلغت نسبة الحضور 71%، فمن الجزائر حضر 24 شاعرا من 36 مدعوًا بنسبة 67%، ومن تونس 14 من 18 مدعوًا بنسبة 78%، ومن المغرب 10 شعراء من 14 مدعوًا بنسبة 71%، وتخلف عن االلقاء شعراء موريتانيا وليبيا.

خصصت الفترات الصباحية من اللقاء لحلقات الندوة الخاصة "بأدب المقاومة في المغرب الكبير" وشارك فيها كلّ من:

- د.محمّد الميلي "أدب المقاومة في المغرب الكبير"
- د.الطاهر الهمامي "المقاومة بالشكل في شعر الطليعة التونسية"
- د.نجيب العوفي "قيمة المقاومة في رواية اللاز للطاهر وطار"

- د.عبد الحميد هيمة "حضور الرمز الأوراسي في الشعر الجزائري المعاصر من منظور دلالي.
- أ.يوسف ناوري "الشعر مقاومة في المغرب العربي"
- د.أحمد يوسف "الحوار بين الشعر والفلسفة"
- د.عمر حفيظ "شعرية السخرية في الشعر التونسي الحديث"
- د.زهية جويرو "مداخلة في مقاومة الاستبداد".

أمّا الأمسيات، فقد ارتقى خلالها منصة الجاحظية خمسون شاعرا في قراءات مرفوقة بترانيم العود للفنان أحمد وحيد الملازم لمقر جمعية الجاحظية على مدار السنة.

تلقى المشاركون في انظاهرة هدايا اعتراف من الجاحظية تمثلت في محفظة أنيقة احتوت على ديوان شعر ضم كل القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا وعددها 59 قصيدة وزعت على 350 صفحة من القطع الكبيرة، مصحوبة بتراجم موفرة للشعراء المعنيين. كما احتوت المحفظة على العدد 27 من مجلة "التبيين" النقدية، بالإضافة إلى اللوازم المكتبية لتدوين الملاحظات.

أمّا إقامة الضيوف فكانت بفندقي "البير الأوّل" بالنسبة للأشقاء من المغرب وتونس، وفي فندق "سويس" بالنسبة للجزائريين.

وإذا كانت مواعيد اللقاء قد جرت في مواعيدها دون أي خلل يذكر منذ استقبال المشاركين وحتى عودتهم إلى ديارهم، فلا بدّ من تسجيل الجفاء الذي استقبلت به وسائل الإعلام الجدث فشحت المواضيع المخصصة لتغطيته، كما كان إقبال الجمهور ضعيفا. غير أن "غياب الجمهور" صار ظاهرة مشتركة لكلّ التظاهرات الثقافية، وهي جديرة بالدراسة بحثا عن علاج حالة "الانسحاب العامة للناس" من الحياة العمومية.

ستصدر المداخلات قريبا في كتاب

النص العربي ومناهج النقد الجديدة

د. بوجمعة الوالي
-جامعة البليدة-

العامل الأساس في تحريك وتنشيط عملية الإبداع هو النقد الأدبي الذي يمتلك سلطة التقييم والتقويم. والحركة الأدبية، ليس لها في أن تنتعش وتزدهر غير اعتمادها النقد وقودا لها. ومتى ما اختفى أو ضعف، عمّت الفوضى في المعروضات الإبداعية وتزاحم في سوقها الأدبي زخمٌ من النصوص ترقص على إيقاع تداخل الجودة والرداءة، فيندس الغش والتدليس.

للنقد أساليب تعامل مع النصوص؛ وصفا وتفسيرا وتحليلا...

فإذا كانت المناهج النقدية التقليدية تستمد عناصر تعاملها مع الإنتاج الأدبي من سيرة مبدع النص، ضمن إطاره البيئي والاجتماعي والنفسي؛ فإن من رواد النقد الحداثي من يعرض عن تلك الأساليب القديمة ويرميها بالسقم والعقم. وأنصار هذا النقد، يعملون على فك أي ارتباط للنص مع جميع العناصر الخارجة عنه؛ ليبقى نصا مجردا إلا من علاقته مع ذاته ومن بنيته الداخلية: النحوية، الصوتية، المعجمية والتركيبية. ويسعون إلى استنباط معاني الأثر الأدبي من نصيته.

لا شك في أن هذه المناهج النقدية الجديدة قد ولدت في الغرب، وأصحابها تهيؤوا للذود عنها وإثبات صواب منهجها والتشهير بضخامة مجهود المناهج النقدية التقليدية وضآلة محصولها. فكيف كان استقبال النقد الجديد في الوطن العربي؟

النقد -في المغرب العربي- نشأ متأثرا بآليات النقد التقليدي المشرقي -المصري على الخصوص-: طه حسين، العقاد، مندور، أمين العالم، غالي شكري... تطور الأدب وبدأ في الانزياح من الواقعية التصويرية إلى الذهنية والخطاب التلميحي؛ فاضطر النقد للبحث عن آليات جديدة مع الأشكال الأدبية الطارئة، فاتجه إلى الغرب من جُديد. لقد تباين استقبال النقاد العرب لهذا النقد الوافد لاختلاف المشارب وزوايا الأخذ.

- فهل استطاع النقد الجديد السيطرة على الساحة النقدية في الوطن العربي؟
- هل استوعبت الممارسة النقدية العربية هذه المناهج الحديثة وتمثلتها؟

وقبل البدء في محاورة هذا التساؤل، نرى من اللائق الارتداد إلى الوراء في رحلة إلى زمن النقد القديم، في عجالة قلقة، نخشى أن تكون قاصرة عن الإحاطة بجغرافية عالم النقد التقليدي والإلمام بأهم معالمه ومحطاته.

ظهر النقد –كما نعلم– ظهورا يونانيا؛ هناك في الزمن البعيد: في حوالي القرن الخامس ق.م. وكتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس(384–322)، هو الشاهد على الفوز بقصب السبق في ميدان النقد. وأرسطو، كما كان مستنبطا لقواعد المسرحية التراجيدية (المأساة) من المسرحيات التي وصلت إليه، فإننا نعتقده قد كان كذلك في نقد الشعر، وأسس هذا الاعتقـــاد على ما وصل إلينا –نحن أيضا– من الشاعر اليوناني "أرطوفانيس" (445–80 ق.م) في مسرحياته الكوميدية. ونرشح مسرحيته الكوميدية "الضفادع" لتكون أول مسرحية تحتفل بموضوع النقد الأدبي (krites)(1) حين قام "أرسطوفانيس" بإدارة مناظرة شعرية بين الشاعرين "إيسخيلوس ويوربيديس" في العالم الآخر، في قالب فكاهي هزلي ينم عن قدرة عجيبة في إجلاء معالم التقييم الفني من خلال الكشف عن مواطن القبح والجمال في النص الشعري وفرز جيده من ديئه. كل ذلك يقدم إليك في حس نقدي أبعد من أن يكون نقدا مغلفا في علب الفطرية والسذاجة. وحضور هذا النقد (الناضج) دليل –في اعتقادنا– على غياب نقد بدئي، طفولي، عبثت به يد الزمن وأتلفته. ونفس المصير عرفته الكثير من المعارف التي أنتجتها الإنسانية في مراحل حضارتها الأولى. أفلا يجوز إذن أن نصرح بأن هذا النقد بدأ هزليا فكاهيا؟ ولم ينشأ نشأة "جدية"؟ والرواية؟! أو لم تظهر –هي الأخرى– ظهورا في ثوب المحاكاة الساخرة (Parodie)؟: يتقدم الكاتب الفرنسي (-1483) F.Rabelais (1553) بمحكاته الساخرة للواقع الاجتماعي في طابعها العجائبي (Fantastique) في كتابيه (Pantagruel/ Gargantua) ويليه الكاتب الإسباني (M. Cervantes "1547/1616") برائعته الخالدة (Don Quichotte) في محاكاتها الساخرة لروايات الفروسية "Romans chevaleresques"(2)

النقد الجديد في الغرب

بعد انتصار "روما" العسكري على جارتها "أثينا"، وجدت نفسها قد وقعت تحت تأثير السحر الثقافي اليوناني، فعكف الرومان –على نداء ناقدهم "هوراس" –على محاكاة النموذج اليوناني سقطت الإمبراطورية الرومانية، فدخلت أوربا عصرها المظلم، وانحصرت آدابها خلف جدران الكنيسة؛ فسيطر رجال الدين على الميادين السياسية والأدب "فكان منهم القراء والكتاب معا، وتغلغل الروح المسيحي في ذلك الإنتاج الأدبي، فقد كانت اللاتينية هي لغة العلم والأدب كما كانت هي لغة الكنيسة "(3) فدب الضعف والإبدال في المواضيع الأدبية. ظلت الناحية الأدبية والفكرية تعاني انحسارا شبيها بالاحتضار. جاء عصر النهضة ليبعث نفسا جديدا في الحياة الأوربية في القرن الخامس عشر، وجد هذا العصر نفسه محكوما بالرجوع إلى التراث اليوناني والروماني والعمل على محاكاة نصوصه الجيدة. يبرز الكاتب والناقد الفرنســـي"BOILEAU" (1636–1711) ليحث في كتابه "الفن الشعري (1634) على ضرورة التقيد بقواعد المسرح الإغريقي في وحداته الثلاثة "وحدة الموضوع، المكان والزمان" ومع مرور الزمن، خرج النقد من

إلزامية هذه القواعد التي ألزم الكلاسيكيون أنفسهم بها. وجاء الناقد الفرنسي (Sainte- Beuve'1804-1869') ليركز اهتمامه على سيرة الأديب ليتمكن من دراسة آثاره دراسة صحيحة "محللا العوامل التي هيأت الكاتب للكتابة، مسجلا أوصافه من جسمية ونفسية، مشيرا إلى فضائله ونقائصه؛ لينتقل من بعد إلى إظهار العلاقة الوثيقة سيرته وأدبه."(4) أمّا موطنه (1828-1893 'Hippolyte TAINE') نحا منحى آخر، حاول فيه إقامة علاقة بين الآثار الأدبية والظهور المحيطة المتصلة بالجنس (Race) وبالبيئة (Milieu) وبالعصر (Moment)(5) ومن أبرز نقاد الفلسفة الماركسية القائمة على جدلية العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية (المجتمع والثقافة) الفيلسوف والناقد المجري (Gyorgy LUKACS '1885-1971') ويأتي الناقد الفرنسي (Lucien GOLDMAN '1913') ليقتفي أثر 'لوكاتش' وتمم جهوده في دراسة الأدب التي "لا يجوز أن تتم بمعزل عن دراسة المجتمع ... فالتطوّر الأدبي لا يتم بفعل العوامل الأدبية الداخلية وحدها، بل وبفعل تفاعل الأدب مع المجتمع وتعبيره عما يجري فيه من تطورات"(6) والتركيز على المضمون في العملية الأدبية ونظريات النقد الاجتماعي وليد نظرية الجمال عند الفيلسوف (Hegel)(7) ولكن عندما حدث تطور في شكل الرواية الأوروبية في فرنسا، كان لذلك التطوّر "أثر مباشر في ظهور الحركة النقدية البنوية"(8) هذا النقد الذي ركز في عملية الدراسة الأدبية على العمل الإبداعي في حدود نصيته، مجردا من كل علاقاته بما يربطه بمبدعه بعد اغتصاب ملكيته وعزله عن كل الظروف المحيطة التي أنتجته؛ ليبقى نصا، لا أصل له ولا جذور؛ نص كـ "اللقيط".

هكذا كان النقد الجديد في أوربا. نقد أساسه هيكل اللغة، وهو ما أكسب هذه المناهج النقدية الجديدة طبيعتها اللغوية، حتى وإن تنوعت أسماؤها وبدت كالمختلفة. يتقاسم هذا التشاكل كل من بنائية (R.Barthes) وشعرية (Todorov) و(Genette) وسيميائية (Greimas)، (Propp) و(Kristiva)(9) ظهور هذه المناهج النقدية الحداثية، أعلنت القطيعة مع عادات النقد الذي يحتم على الناقد المرور إلى النص عبر سيرة المبدع وعلاقاته بالظروف المحيطة...

فكيف كانت طبيعة استقبال النص العربي لهذه المناهج الجديدة التي عبرت الحدود الإقليمية في نصها الأم الفرنسي ونص التبني العربي؟

– النص العربي، لا زال يتعثر الخطى لاقتفاء أثر حداثية النص الغربي الذي شكلته الظروف الحضارية والفلسفية التي حددت معالمه الجديدة. والمجتمعات العربية –هي الأخرى– لا تعيش في نفس اللحظة الحضارية مع المجتمعات الغربية؛ أي تعيش لحظة تأخر حضاري (Décalage civilisationnel) عن الزمن الحضاري الغربي، تعاني فيه اضطرابا فكريا ناتجا عن محاولة اللحاق بالركب الحضاري الغربي بالقفز لتخطي محطات التطور المرحلي.

– تباين الظروف التي أنتجت النص العربي والمناهج النقدية الغربية، أدت إلى ظهور شيء من التمنع والنفور أديا إلى وجود اضطراب في عملية التآلف والتناغم فيما بين الأصيل (النص) والدخيل (المنهج). النصوص العربية نشأت في كنف النقد التقليدي الذي يسعى إلى التحليل لاستجلاء باطن النص واكتشاف سر جماله، يختلف عن ذلك النقد الذي يحول النص إلى أشكال هندسية وجداول وأرقام وإحصاء للأسماء والأفعال والجمل...

– هذه المناهج، قديمها وجديدها، دخلت إلى الوطن العربي عن طريق الاستيراد؛ إما في لغتها الأصلية وإما مترجمة إلى اللغة العربية. وقد لا يجد القارئ العربي المتمكن من اللغات الأجنبية عناء في فهم هذه النصوص، مثل القارئ العربي غير المتمكن من هذه اللغات الذي يجد نفسه مضطرا للاستنجاد بالترجمة التي كثيرا ما اتسمت بالغموض والضبابية نتيجة عدم تمثل المترجم الواعي لهذه المناهج؛ فدبت الفوضى في المصطلحات واضطرب المتلقي العربي في وسط دوامة تعددية الترجمات العربية لمصطلح أجنبي واحد: Discours =القول، الخطاب، الحديث...

– ثراء الأدب وازدهاره لا يتأتى إلا عبر الانفتاح الواعي على آداب وثقافات الأمم الأخرى، على ألا يكون هذا الانفتاح مطلقا عشوائيا، لكن ينبغي أن يخضع إلى الانتقاء والتمحيص الدقيق؛ فالنقل من ثقافة الآخر، تكون على قدر احتياج ثقافة المنقول إليه. القارئ العربي نشأ على التعامل مع المناهج النقدية المعروفة، فهو لما يألف بعد التعامل مع المناهج الجديدة، التي تحتاج- هي الأخرى- إلى فترة زمنية لاكتمال فترة الحضانة التي تحتاجها لتصبح مهيأة وقابلة لتمثلها من القارئ العربي؛ لينتقل إلى مرحلة التوظيف والاستعمال.

–الناقد العربي– في استقباله لهذه المناهج الجديدة– في حركية أنشط وأكثر دينامية من القارئ العربي الذي يعاني من صعوبة في استقباله لهذه المناهج، ناتجة عن بطئ الاستقبال والتمثل. فعلى الناقد أن يهدئ من سرعة وتيرة استقباله النشط للمناهج الجديدة. والعمل على الأخذ بيد الجمهور القارئ في توجيهه إلى الكيفية التي "تؤكل بها كتف" المناهج الجديدة.

– تطورنا الأدبي والثقافي في العصر الحديث، جاء على شكل قفزات وليس تطورا مرحليا، كما عبر عنه ناقد إنجليزي قائلا: "... تطور الحركة الأدبية والثقافية في العالم العربي في القرن العشرين، عبارة عن وثبات من مدرسة إلى أخرى دون تسلسل منطقي وتدرج طبيعي... فعلى عكس حركة الأدب في أوربا التي حدثت نتيجة التطورات الاجتماعية في حد ذاتها. لذلك فمن الأفضل أن يكون التطور من أصل الثقافة وليس منقولا عن الغير."(8) أو يكون التطور بالأخذ بما يتلاءم مع طبيعة تصورنا بوعي ومن منطقة قوة ومركز اقتدار.

- النص الأدبي لا ينشأ من فراغ، إنه نسيج شكلته عوامل خارجة عنه.

سيرة المؤلف والظروف الاجتماعية والبيئية، لها بصمتها الواضحة في النص. ومن الإجحاف عزلها حين دراسة النص والاستغناء عنها لحظة الدراسات النقدية على طريقة المناهج الجديدة التي تركز على بنية النص. فمن الضروري توظيف أكثر من منهج في كل الدراسات الأدبية مع التركيز على المنهج الذي تفرضه طبيعة النص؛ فالمنهج الذي يسعى إلى الاكتمال هو ذلك المنهج الذي يدخل في عملية تناص مع مناهج أخرى؛ ليتشكل في منهج جامع.

الهوامش:

1 – الكلمة مشتقة من القاضي أو الحكم أو الناقد. محمد صقر خفاجة. النقد الأدبي عند اليونان-1- مكتبة الأنجلو المصرية 1981 ص17

2- 50 Romans clés de la littérature françaises. PROFIL HATIER Paris 1983 p/18

3- إبراهيم عبد الرحمن محمد. النظرية والتطبيق في الأدب المقارن. دار العودة، بيروت. 1982- ص18

4- نقولا سعادة. قضايا أدبية. دار مارون عبود 1984 ص41

5- أحمد درويش. نظرية الأدب المقارن. دار غريب. 2002. ص.23

6- عبدو عبود. الأدب المقارن .مشكلات وآفاق. اتحاد الكتاب العرب 1999 ص41

7- عبد المالك مرتاض في نظرية النقد. دار هومة 2002 ص133

8- نفس المرجع ص200

9- محمّد ولد بوعلية. النقد الغربي والنقد العربي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2002. ص43

الدراسات المبرمجة في العدد القادم

- المنهج بين النظرية والتطبيق — د/محجوب بلمحجوب –جامعة البليدة-
- شعرية القصيدة الثورية في الجزائر — د/فاتح علاق –جامعة
- نماذج أدبية في التواصل بين المشرق والمغرب — أ.الطاهر توات –جامعة الجزائر-
- الهرمنيوطيقا المعاصرة والمناهج النقدية — أ.علي حميداتو –جامعة الجزائر-
- الثقافة الشعبية اسما وبداية وتطورا — د.قيصر مصطفى –جامعة الجزائر-
- جهود محمد بن أبي شنب في إحياء التراث — أ.عمرو رابحي –المركز الجامعي بالبويرة-
- الأدب المقارن في الجزائر — أ.بومدين جلالي –المركز الجامعي بالسعيدة-
- واقع الدراسات الأكاديمية في قسم اللغة العربية وآدابها — أ.تسعديت قوراري –جامعة تيزي وزو-

اهتمامات الأدب المقارن في الجزائر

أ.بومدين جيلالي
المركز الجامعي-سعيدة-

منذ الإرهاصات الأولى للأدب المقارن في بداية القرن العشرين مع الدكتور محمد بن أبي شنب إلى غاية نهاية الستينيات بعيد الاستقلال الوطني، كانت الفرنسية هي اللغة المسيطرة على أقلام المقارنين الجزائريين وكان الاشتغال على التأثير والتأثر[1] وفق ما جاءت به المدرسة التاريخية الكلاسيكية الفرنسية التي أرسى قواعدها بلدنسبرغر Baldinsberguer/ وفان تيغم Van Tieghem وغويار Guyard وغيرهم. وما إن تعرب هذا الاختصاص على يد الدكتور دودو في سبعينيات القرن العشرين وراح ينفتح شيئا فشيئا حتى أصبحت الانشغالات متعددة والاهتمامات متنوعة وأضاف المقارنون الجزائريون إلى دراسات التأثير والتأثر تجريبيا آخر متنوعا، هذه أهم طروحاته:

أ- توسيع الاشتغال على التأثير والتأثر وتصحيح مساره

بدأت فكرة التوسيع مباشرة مع حركة التعريب في الجزائر، ولعل أول عمل يتجلى فيه ذلك الاشتغال بوضوح تام هو دراسة الدكتور عبد الإله ميسوم عن تأثير التو شيح العربي الأندلسي في فن التروبادور البروفانسي، إذ يثبت المقارن تاريخ انطلاقه في تلك التجربة قائلا: «في خريف سنة 1969 شرعت في العمل مبتدئا بجمع النصوص والوثائق والمصادر، وقمت برحلات دراسية إلى الخارج...»[2] ثم يخصص مساحات من مقدمة دراسته -قبل التأريخ وبعده- للإشارة إلى الاهتمام المعني فيقول:

«نظرت في أقوال من كتبوا عن أصول هذ الشعر البروفانسي فوجدت عجما يبحثون ويقولون، وعربا يتناقلون بعض هذه الأقوال ويرددونها ترديد المقلد العاجز، ولم تتمخض أبحاث أولائك ولا. عناية هؤلاء - على ما أعلم- عن دراسة مستقلة خاصة باستخراج عناصر تبادل التأثير بين الشعرين الغنائيين الأندلسي والبروفانسي»[3] وهذا نقد مباشر للبعضية الانتخابية المغيبة للنظرة الكلية كما هو نقد للتقليد العاجز الذي تميز به الأدب المقارن عند العرب كما تميزت به نشاطات أخرى.

وإثر هذه المعاينة العامة يحدد ما حدث لموضوع اهتمامه في المقارنية العربية إذ يقول: «اكتفى الدارسون العرب بالإشارة إلى موضوع تأثير الموشحات في التروبادور إشارات عابرة متفرقة هنا وهناك في كتب التاريخ والأدب، لا أعرف منهم -حتى اليوم- من أخرج للناس كتابا موقوفا على هذا الموضوع أو دراسة أو عرضا لنصوص أشعار التروبادور. وهذا على الرغم من اعتراف الجميع بأهمية ذلك كله في

تاريخ الآداب والحضارات الإنسانية»[4] وبعد أن يعرض منهجه الذي اطمأن إليه بأبوابه وما فيها من فصول توسيعية يختم قائلا: «أتقدم في تواضع بهذا المجهود العلمي متمنيا أن أسد به فراغا في المكتبة العربية»[5] وهو ما حدث بالفعل بحيث اعتبر الكتاب من "الدراسات الكبرى". ولم تكتف المقارنة في الجزائر بالتوسع في دراسات التأثير والتأثر بل، بعد اكتشاف المقارنين الجزائريين لاتجاهات عالمية أخرى غير الاتجاه التاريخي، لقد اشتغلوا على تصحيح الخلل العام الذي تأتى من خلال ما فرضته المدرسة الفرنسية وأول من نبه إلى ذلك وأكد عليه نظريا وتطبيقيا هو الدكتور عبد القادر بوزيدة الذي نشر رؤيته النظرية في مطلع التسعينيات مفندا ما ذهب إليه بعض المثقفين المشارقة حينما لخصوا النهضة العربية الحديثة بكل ما فيها من زخم وما أحدثته من تغيرات بأنها نتيجة احتكاك العرب بالغرب دونما أدنى مراعاة للعوامل الأخرى[6].

وقد استقى المقارن الجزائري هذه الرؤية من جهتين مختلفتين، فمن الجهة النظرية لقد كان مصدره الاتجاه السوسيولوجي (السلافي) الذي يتزعمه فيكتور جيرمونسكيVictor Girmonski صاحب النظرية التيبلوجية، لاسيما أعمال بول كورنيا Paul Cornéa المشار إليها في مرجعيته، ومن الجهة التطبيقية لقد كان مصدره هو الدراسة المتميزة التي قام بها عن تأثر محمود تيمور القاص العربي، بـ غي ديموباسان Guy deMaupassant القاص الفرنسي. إذ يقول في مدخله لهذه الدراسة «إن التأثير الخارجي مهما كانت أهميته ليس عاملا أوليا يكفي وحده لتفسير ظاهرة أدبية كبيرة أو تطور أدبي قومي ما في اتجاه معين، بل إنه عامل من بين عوامل أخرى، داخلية وخارجية، ذات قيمة متفاوتة ووزن مختلف. والتأثير الأجنبي لا يؤتي أكله إلا إذا كانت الأرضية في الأدب المستقبل مهيأة»[7]. وانطلاقا من هذه العوامل الأخرى التي حددت الخصوصية وفي الوقت ذاته هيأت الأرضية لاستقبال التأثير الخارجي لقد قارن الدكتور عبد القادر بوزيدة بين قصص عديدة متشابهة للكاتبين العربي والفرنسي مفندا ما ذهب إليه المستشرق الفرنسي غاستون فييت GastOn Wiet[8] الذي أنكر أصالة شخصيات القاص العربي، وجاء ذلك التفنيد من خلال تحليلاته التي استنتج منها «أن تيمور الذي اصطنع طريقة موسان في الملاحظة الدقيقة واختار مادة قصصه من الواقع الملاحظ، والذي اكتسب، بفعل الممارسة، القدرة على الملاحظة النافذة قد استطاع أن يرسم لوحة غنية متنوعة تعرض أوساطا اجتماعية مختلفة في مصر. وهي لوحة "تعكس" واقعا اجتماعيا غير واقع المجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر، ولذا فهي تختلف اختلافا بينا عن اللوحة التي عرضها موسان عن مجتمع عصره، رغم نقاط التشابه الكثيرة الموجودة بين اللوحتين»[9]. وعمق الدكتور بوزيدة هذه الرؤية السوسيولوجية الدقيقة ببحوث عديدة لا تحدد نفسها بحدود الأدب المقارن في صورته القديمة المنغلقة وإنما تنفتح على الدرس الأدبي/ اللغوي في أوجهه المتعددة[10].

ب- استثمار الصورائية لمقارنة التاريخ الوطني

برغم ما أحدثه المقارنون الجزائريون من توسيع وتصحيح على دراسات التأثير والتأثر إن على مستوى المادة أو على مستوى المنهج، إلا أنها لم تكن اهتمامهم الأول ولا شبه الوحيد كما حدث في معظم دراسات المشارقة فمنذ بدء الاشتغال على الدراسات المقارنة التطبيقية باللسان العربي كان التنوع. وضمن هذا التنوع جاءت الدراسات الصورائية التي وإن كانت عملا أكاديميا خالصا إلا أنها كانت تحمل شيئا من النضالية الوطنية إلى جانب التجريب في مناهج(*) غير شائعة بالمرة في عموم الدراسات العربية المقارنة. وأول ما نحى هذا المنحنى وأسس لهذا التوجه الدكتور أبو العيد دودو ثم سار سيره وبأساليب متعددة عدد غير قليل من المهتمين بالبحث المقارن في الجزائر، من أبرزهم د.عبد المجيد حنون وعثمان بالميلود. ولم تقتصر الظاهرة على الجزائريين بل تعدتهم إلى الأساتذة العرب المقيمين في الجزائر، لاسيما الفلسطينيين منهم الذين يتشابه تاريخهم الحديث بالتاريخ الجزائري مثل د.عز الدين المناصرة ود.أبو النجا... وهذا ما سيتضح في النقطتين المواليتين:

ب- 1- الصورائية الجزائرية

في 1969 عندما تعرب الأدب المقارن في الجزائر على يد د.أبو العيد دودو العائد من رحلته النمساوية الطويلة في السنة نفسها، وبدافع الوطنية التي كانت في أوج حماسها يومئذ، لقد توجه هذا الباحث توجها عبر عنه لا حقا حيث قال: «إني أعتقد أن من واجب كل من يتقن لغة أجنبية أن يشارك في إعادة كتابة تاريخ بلاده بغض النظر عن ميدان تخصصه. ومشاركته هذه تتم في نظري عن طريق عرض النصوص المكتوبة بهذه اللغة أو تلك وتقديمها للمؤرخ المتخصص لتقويمها وربطها بقرائنها التاريخية ثم مقارنتها بغيرها من النصوص لمعرفة مدى صحتها وموافقتها للوقائع التاريخية»[11]. وسبب ذلك يعود في نظره إلى «أن الجزائر قد عرفت في القرون الأخيرة، في نهاية العهد التركي وإبان الاحتلال على الخصوص، عددا غير قليل من الأسرى والعبيد، كانوا ينتمون إلى معظم شعوب أوروبا، وزارها كذلك بعض الرحالين والكتاب والعلماء والشعراء. وبعد أن رجع هؤلاء وأولائك إلى بلدانهم أصدروا كتبا على شكل رحلات أو بصورة رسائل أو مذكرات، تحدثوا فيها عن تجاربهم الشخصية في الجزائر وعلاقاتهم بأهلها، وعبروا عن موقفهم من قضاياها الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية والخلقية، كما تطرقوا إلى وصف العادات والتقاليد وأساليب الحياة في المدن والقرى والأرياف»[12] وهكذا كان أبو العيد دودو يؤسس لاستثمار الصورائية في حقول معرفية أخرى بعيدة عن حقل الأدب المقارن الصرف، وهي الظاهرة التي مازالت متواصلة بعد وفاة مؤسسها في بداية الألفية الجديدة[13]. وتحقيقا لهذا التوجه لقد ترجم د.دودو الكثير من النصوص ذات اللسان الألماني الذي كان يتقنه ثم قدم درسا متميزا لصورة الجزائر في كتابات الرحالين

الألمان مثل فيلمهلم شيمبر (1804/1831) الذي زار الجزائر بعيد الاحتلال الفرنسي في ديسمبر 1831 وأقام بها حوالي عشرة أشهر، وبعد العودة إلى بلاده أصدر «رحلة فيلمهلم شيمبر إلى الجزائر في سنتي 1831 و1832 التي تحدث فيها عن زيارته للجزائر العاصمة والجزائر العميقة، جامعا للنباتات، وكيف التقى وتعامل مع سكان هذا الوطن الذي استعمرته فرنسا وفتحت مساحته لشذاذ أوروبا ومجرميها، مبينا أخلاق السكان الأصليين وأخلاق الدخلاء وما بينهما من فوارق، عارضا أوضاع التعليم والتجارة والعبادة والحمامات والمقاهي والزراعة وما إلى ذلك، ناصحا- بروح إنسانية من غير اعتراض واضح على الاستعمار- قومه من الألمان كي لا يتجهوا إلى هذه البقعة من الأرض ويشاركوا في الجرائم المسلطة على شعبها الطيب[14]. وقد تناول د.دودو- إن بالدراسة أو بالترجمة - كتابات لشخصيات عديدة ألمانية خصوصا وأوروبية عموما[15]، توجه فيها هذا التوجه العلمي الفعال والمفعم بالروح الوطنية. ولعل هذه الروح وما أنجزت هي التي جعلت جمهرة من علماء الجزائر ومثقفيها تؤبنه بما يستحق كل التنويه[16]. وبمحاذاة اشتغال د.دودو على صورة الجزائر في الكتابات الألمانية، ظهر اهتمام صورائي آخر يتخذ من الروايات الفنية المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية مادة للدرس الأدبي المقارن، وتمثل هذا الاهتمام خاصة فيما كتبه الدكتور عبد المجيد حنون عن صورة الفرنسي في روايات المغرب العربي- الجزائر/ تونس/ المغرب- ولا يخلو هذا التوجه الثاني في الدراسات الصورائية الجزائرية من نزعة نضالية ملفوفة في أهداف يعلن عنها الباحث في تقديم عمله إذ يقول: «إننا نعتقد أن هذه الدراسة ستنبه كثيرا من الدارسين العرب إلى العديد من الجوانب المهملة دون درس في أدبنا العربي..»[17]، وبعدما يذكر بعض هذه المهملات التي ما كان لها أن تهمل لأهميتها الشديدة في تشكيل الخريطة الثقافية يواصل قائلا: «وتوضح رأي المغاربة في الفرنسيين وبالتالي توضح ما يحبون وما يكرهون في غيرهم، أي توضح شخصيتهم من خلال رأيهم في الفرنسيين»[18] هذا بالإضافة إلى الهدف العادي المتمثل في استخلاص الفنيات المختلفة الموجودة في كل دراسة أدبية فنية... ومن هذا التهديف المنطلق من صورة الفرنسي عند الروائيين المغاربة لا ليحدد ملامحها ويقف، بل ليحدد من خلالها ملامح الشخصية التي وقع عليها الاستعمار بإبراز ما تحب وما تكره وباستعراض آرائها في المستعمر يتنقل الباحث بين إحدى وثلاثين رواية، منتقاة خمس عشرة رواية منها باللسان العربي وست عشرة باللسان الفرنسي عارضا نماذج مختلفة من صور الفرنسيين والفرنسيات الذين صورت وجودهم الروايات المختارة في الجزائر وتونس والمغرب مثل الحاكم والقاضي والجندي ورجل الأمن والمعمر ورب العمل ورجل التعليم والفرنسية- زوجة أو أجنبية- وما إلى ذلك... وإثر بحثه الشاق والشيق يستنتج الدكتور عبد المجيد حنون نتائج عديدة بعضها تاريخي وبعضها صورائي وبعضها سردي إلا أن المتميز منها نتيجتان اثنتان، أولاهما هي قوله «فرض الفرنسي وجوده على المغربي

بقوة السلاح أولا، ثم بالاستيلاء على كل مصادر العيش ثانيا،، ثم بتحطيم الثقافة العربية الإسلامية واستبدالها بثقافة فرنسية موجهة لخدمة الأهداف الاستعمارية ثالثا، وبذلك أحاط بالمغربي من كل الجهات وجعله أمام اختيارين: إما الانسلاخ عن الأصالة، والاندماج في الأمة الفرنسية وإما التمسك بمجرد الوجود دون تطلع إلى أي شيء بعد ذلك[19] وهما الاختياران اللذان رفضتهما الغالبية الساحقة من مواطني المغرب العربي ومواطناته واعتنقت مكانهما عقيدة المقاومة بالثورات المتتابعة والكتابات النابعة منها والمعبرة عن طموحاتها، والتي تمثل البعض منها الأعمال الروائية المختارة وتقوم بتحليل بعض حيثياتها هذه الدراسة المقارنة التي أنجزها هذا الباحث بغية تقييمها بالأساس. وثانية النتيجتين المتميزتين هي إنصافه لمن اختارهم من روائي المغرب العربي حينما قال «رسم الروائيون المغاربة صورة الفرنسي بمحاسنه ومساوئه وأنكروا عليه مالم يرق لهم وأشادوا بما أعجبهم في شخصيته وبذلك اتسموا بشيء من الصدق الفني والواقعي في رسم صورة الفرنسي وكان حريا بهم أن يرسموا له صورة سوداء نتيجة للطريقة التي أثر بها فيهم»[20]. وهو إنصاف يندرج ضمن التوجه العام الذي كان سببا في ولادة الدراسات الصورائية في الجزائر ثم في تطويرها وتنويعها ولم تقف التجربة فيما أنجزه د.دودو تأسيسا ود.حنون تطويرا وإنما ذهبت إلى التنويع الكبير في أعمال جامعية كثيرة[21]. أذكر منها على وجه الخصوص دراسة صورائية مجددة أنجزها الأستاذ عثمان بن ميلود بجامعة وهران تناول فيها صورة الصحراء الجزائرية من خلال أعمال مبدعين فرنسيين استوطنا الجزائر أثاء الحقبة الاستعمارية وهما إيتيان دينيه وإيزبيل إبرهارت الذين أسلما وسكنا الصحراء فكانت نتيجة ذلك سرديات ولوحات زيتية عند الأول وسرديات ذات طابع تسجيلي عند الثانية. وهي الأعمال التي اختارها الباحث لدراسة الصورائية التي اشتغل فيها على المقارنة بين الأدب والرسم وفق منهج حداثي لا يخلو من تجديد[22] والملفت للنظر فيها ليس فقط المنهج والموضوع وما فيهما من جدة وإنما هو كذلك الروح المحركة للبحث والمشتغلة على رد الاعتبار للصحراء الكبرى في صورتها العربية أثناء الحقب الجاهلية وفي صورتها الإسلامية بعد زوال الزمن الجاهلي وفي صورتها الجزائرية طيلة الفترة الاستعمارية الحديثة[23]. وقد جال الباحث عاملا على تفكيك شفرات النصوص واللوحات الزيتية مستنتجا منها ما جعله يحكم جازما: «هكذا تجلى الخطاب الاستعماري الذي انبثق عن صورة الصحراء وشوهها وفق هواه، وخيالات الكتاب الاستعماريين[24] وبناء على النماذج المشار إليها –دودو/ حنون/ بلميلود– يبدو أن الدراسات الصورائية الجزائرية أخذت طابعا مميزا وهي بصدد تقديم تجربة علمية نوعية في الدرس الأدبي المقارن.

ب- 2- صورائية فلسطينيي الجزائر

نظرا لما هناك من تماثلات بين تاريخ الجزائر وهي تحت نير الاستعمار الاستيطاني الفرنسي وتاريخ فلسطين وهي

بدورها تحت نير الاستعمار الاستيطاني الصهيوني، لقد نتج عن ذلك تماثلات في المقاومة وأدب المقاومة والدراسات التي تناولت أدب المقاومة لا سيما من المثقفين الفلسطينيين الذين احتكوا بالجزائر أو عاشوا فيها وأخذوا جنسيتها. وفي هذا الإطار تندرج دراستين صورائيتين انطلقتا من الأدب الفلسطيني لتقدما صورة -الصهيوني اليهودي بروح لا تخلو من النزعة النضالية- فباقتراح من المقارن الجزائري الدكتور عبد المجيد حنون(*) مع شيء من التعديل -تابع د.عز الدين المناصرة «صورة الشخصية الصهيونية في الشعر الفلسطيني1927-1970»[25] محددا منذ البدء طبيعة بحثه بقوله «يدرس هذا البحث "حالة العداء" وانعكاسها البسيط في الشعر، وهي حالة نادرة في تاريخ العالم، ففي عام 1948 أقيمت "دولة" لم تكن موجودة من قبل على حساب شعب طرد من أرضه، فنشأت "حالة العداء المتبادلة" لأسباب تاريخية وموضوعية لها ما يبررها»[26] وبعد أن يقتطف محللا بعض ما قال أبو سلمى وفدوى طوقان وسميح القاسم، يستنتج أنه «تغلب على الشعراء الثلاثة سمة تمجيد المقاومة الفلسطينية بأبطالها وشهدائها وثورتها. ويبقى الخطر قائما وهو خطر تشويه الوجدان العربي من تسريب وتسرب "الاسرائليات" إليه، وهذا يحدث في زمن الهزائم...»[27] وبتطوير هذا المنحنى مع تغيير مادة الدراسة يقدم الدكتور حسن أبو النجا، مع أواخر القرن العشرين، عملا مقارنيا اشتغل فيه على صورة «اليهودي في الرواية الفلسطينية»[28] ارتكازا على روايات كثيرة لأكثر الروائيين الفلسطينيين استخدما لموضوع دراسته الصورائية وهم أحمد عمر شاهين وأفنان القاسم وحسن جمال الحسيني وخليل بيدس ورشاد أبو شاور وسميح القاسم وغسان كنفانيو فتحية محمود الباتع ومحمود شاهين وناصر الدين النشاشيبي ونبيل الخوري(*).

وفي بدء هذا البحث يشير المقارن إلى أمر يحدد مسار اهتمامه قائلا: «وأول الصعوبات التي واجهاها البحث في هوية الكاتب الفلسطيني، فقد تشتت الكتاب الفلسطينيون بعد النكبة عبر أقاليم كثيرة، وانغمسوا في المجتمعات التي يعيشون فيها إلى حد أن الكثير من الدراسات قد أدرجت بعضهم ضمن كتاب تلك الأقاليم، وليس ضمن الكتاب الفلسطينيين، فساهمت بوعي أو بغير وعي في تغييب الكاتب الفلسطيني عن واقعه الحقيقي، وعليه فإن هذه الدراسة قد أرجعته إلى بيئته الأصلية بخاصة وأنه المعني قبل غيره بتقديم صورة اليهودي في روايته»[29]. وبعدما يتنقل عبر بابين عارضا في الأول صورة اليهودية وفي الثاني صورة اليهودي في العديد من تموقعاتهما، مبينا في ذات الوقت أهم النقائص المسيطرة على الرواية الفلسطينية في مجال هذه الصورائية يستنتج ما يجمع بين الاستخلاص واللوم والتبرير قائلا: «الاهتمام بالموضوع لم يكن انشغالا ملحا على الوجدان بقدر ما كان اهتماما مؤقتا، الغرض منه رفع العتب أكثر مما هو تقديم صورة قادرة على دعم المواجهة ولعل هذا هو الذي يمكن أن تبرر به جميع النقائص الفنية والفكرية التي لا حظها البحث»[30]. وبهذا تتجلى نضالية الدرس الصورائي في الجزائر، سواء كان بأقلام جزائرية مدافعة

عن انتمائها الحضاري أو بأقلام فلسطينية مدافعة بدورها عن انتمائها المتماثل.

ج- قلة الاشتغال على ماهية الأدب المقارن

عند معاينة الكتابات المنضوية تحت اختصاص الأدب المقارن عند العرب نجد في العديد منها حيزا خاصا -تمهيدا أو فصلا أو بابا- مخصصا لتحديد مفهوم الأدب المقارن بصيغ تنقل نقلا شبه حرفي ما قاله المنظرون الغربيون في الموضوع أو بصيغ يكرر فيها اللاحقون ما ذهب إليه السابقون الذين نقلوا عن مصادر الغرب لكن هذه الظاهرة لا نكاد نجد لها أثرا في المقار نية الجزائرية إذ -غالبا- ما يدخل المقارنون الجزائريون في مقارباتهم التطبيقية التي اختلفت ما بين الفينة والأخرى عن الاتجاه المطبق بكثرة عند العرب وذلك دونما التفاتات مطولة إلى الجانب النظري وحتى عندما خصصت جامعة عنابة عام 1984 الملتقى الأول للمقارنين العرب لمناقشة "المصطلح والمنهج" لم نجد في هذا الاهتمام إلا محاضرتين اثنتين لمقارنين جزائريين -عبد المجيد حنون ونسيمة عيلان- في المحاضرة الأولى[31] يعرض الباحث باختصار بعض مسار الأدب المقارن منذ نشأته إلى غاية مطلع ثمانينيات القرن العشرين. وهو ما سنعود إليه لاحقا، ثم يقف موقفا توفيقيا وسطيا بين الاتجاهين الفرنسي والأمريكي دونما إلتفات إلى اتجاه آخر قائلا: «واجتنابا لقيود المفهوم الفرنسي وسعة المفهوم الأمريكي المطلقة، أعتقد أن دراسة الأدب العربي دراسة مقارنة تكمن في دراسة الأثر الأدبي أو الأديب في علاقاته مع غيره من الآثار الأدبية أو الأدباء أو مع العلوم أو الفنون، عبر حدود زمانية أو مكانية، لغوية أو ثقافية بغية الكشف عن أصوله ومكونته لفهمه وتذوقه. وبمعنى آخر فالأدب المقارن هو دراسة الأدب أو الأديب في علاقاتهما الخارجية مع الآداب أو الأديب في علاقاتهما الخارجية مع الآداب أو العلوم أو الفنون عبر حدود لغوية أو ثقافية»[32]. وفي المحاضرة الثانية[33] تعرض الباحثة عرضا نقديا مختصرا مفهوم الأدب المقارن في الاتجاهين الفرنسي والأمريكي ثم تقدم اقتراحا جزئيا «يتمثل في تبني فكرة الانتماء الحضاري في تحديد حدود الآداب التي تدرس دراسة مقارنة بدلا من المقياس اللغوي»[34] مشيرة مجرد الإشارة -من باب التمثيل- إلى الآداب الإسلامية وما فيها من سمات بارزة جامعة[*]. وبناء على ما جاء في المحاضرتين المشار إليهما أعلاه، يظهر أن المفهوم النظري للأدب المقارن في الجزائر -كان على غرار ما يجري في البلاد العربية عموما، وبرغم النية المعبر عنها في الاقتراح- يسير في أعقاب ما نظر له الغرب المهيمن، وهذا ما يثبته عبد المجيد حنون في مقدمته لأعمال الملتقى حين الطبع إذ يوضح قائلا: «ما قيل لم يخرج بصفة عامة، عن مصطلح الأدب المقارن بمفهوميه: الفرنسي والأمريكي»[35].

د- التأريخ للمقارنية

كما سلف وأن أشرت لم يهتم الدرس الأدبي المقارن في الجزائر كثيرا في بداية

كل بحث بماله علاقة بالجوانب التاريخية الخالصة مثلما يتجلى ذلك في عدد هام من بحوث المشارقة لكن هذا لا ينفي الاشتغال المتميز على التأرخة للأدب المقارن إن في طوره الإرهاصي أو في طوره التأسيسي. وحدث هذا بصورتين مختلفتين أولاهما أكاديمية واسعة ذات منحى تنقيبي فيها إضافات من الأهمية بمكان والثانية تعليمية ذات طابع مدرسي لا تهدف إلا إلى التعريف الأولي بالأدب المقارن.

د-1- التأرخة الأكاديمية الواسعة

إذا كان الدكتور أبو العيد دودو هو مؤسس الدرس الأدبي المقارن ذي اللسان العربي في الجزائر فإن الدكتور عبد المجيد حنون هو مؤسس الدرس الأدبي التاريخي المقارن والمشتغل عليه منفرداً إلى زمن كتابة هذا ابحث. وتعود صلته الأولى بهذا الاهتمام إلى منتصف سبعينيات القرن العشرين حيث يحدد ذلك بنفسه قائلا: «ترجع صلتي باللانسونية (المنهج التاريخي)إلى السنة الدراسية 1976/1975 عندما حضرت دروس السنة الأولى من الماجستير، بقسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مع الدكتور عطية عامر»[36] وبعد العودة إلى الجزائر والالتحاق بجامعة عنابة في العام 1979، ظهرت له أعمال في هذا التوجه، أهمها مايلي:-

❖ 1983 -«أثر الأدب الفرنسي في الأدب الجزائري الحديث ذي التعبير العربي»[37]، في هذه المحاضرة ومن خلال التأريخ للشيخ صالح بن العابد (1875-1934)[*] أن الأدب العربي الحديث بالجزائر ليس وليد الحركة الإصلاحية السلفية بتأثيراتها المشرقية فقط وإنما هو أيضا نتيجة للتأثيرات الأدبية الفرنسية كما تجلى ذلك في شعر الأمين العمودي ومحمد الصالح خبشاش ومبارك جلواح... وفي قصص محمد العابد الجلالي وأحمد رضا حوحو وأحمد بن عاشور...

❖ 1984 -«محاولة لتحديد مفهوم للأدب المقارن»[38] في هذه المحاضرة يتابع الباحث تاريخ مصطلح "الأدب المقارن" عند بعض أعلام المدرستين الفرنسية ثم الأمريكية إلى جانب تاريخه عند أعلامه من العرب منذ منتصف الأربعينيات إلى بداية الثمانينات ليحدد إثر ذلك ثلاث مراحل للأدب المقارن عند العرب أولها من الخمسينيات إلى مطلع السبعينيات أين ساد المفهوم الفرنسي وحده، والثانية من مطلع السبعينيات إلى مطلع الثمانينات أين بدأ المفهوم الأمريكي يظهر إلى جانب الفرنسي، والأخيرة من بداية الثمانينات أين بدأ المفهوم الأمريكي يسود...

❖ 1985 -«تدخل بمناسبة الذكرى المائوية لوفاة فيكتو هيجو»[39]، في هذا التدخل يعرض الباحث اهتمام العرب بالشاعر الفرنسي الكبير ابتداء من أديب إسحاق وديمتري خلاط والشيخ نجيب الحداد في نهاية القرن التاسع عشر ثم في القرن العشرين بالمشرق العربي دائما مع محمد روحي الخالدي الذي كتب «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيجو» بالإضافة إلى الشاعر حافظ إبراهيم الذي ترجم بتصرف رواية "البؤساء" ثم حنا صاوه الذي قدم جزء من رواية "نوتردام دي باري" إلى قسطاكي الحمصي إلى إلياس

أبي شبكة... ثم ينتقل إلى المغرب العربي والجزائر خصوصا ليعرض تأثر رمضان حمود في دعوته إلى قيم الرومانسية بالشاعر الفرنسي ويختم بالإشارة إلى تأثر رائد الفن القصصي الجزائري الحديث أحمد رضا حوحو بهذا الشاعر أيضا.

❖ 1990 –«السياق التاريخي والثقافي في نشأة النقد الجامعي عند العرب– حالة أحمد ضيف»[40] في هذا المقال، وبعد أن يرصد بعض عوامل تطور الأدب العربي النهضوي مثل الإرساليات التبشيرية وحملة نابليون على مصر وجهود محمد علي في التعليم والتربية، يستعرض الباحث أعمال الدكتور أحمد ضيف بداية من "مقال حول الغنائية والنقد الأدبي عند العرب(1918)" ومرورا بـ"مقدمة لدراسة بلاغة العرب (1921)" وانتهاء إلى بلاغة العرب في الأندلس(1924)" التي قدم فيها نظرية المنهج التاريخي الفرنسي في النقد الأدبي ثم طبق عليها من خلال الموروث العربي، ثم يستخلص قائلا: «حاول أحمد ضيف تطبيق الطريقة العلمية في دراسة الأدب، فكان أول عربي يقدم للعرب النقد الفرنسي بصفة عامة والمنهج التاريخي في دراسة الأدب بصفة خاصة ضمن دروسه التي ألقاها على طلبته في الجامعة المصرية مابين 1918 و1924. إلا أن دروسه تلك، لم تحدث الأثر المرجو منها، لأنها بقيت حبيسة الوسط الجامعي الضيق –آنذاك– ولأن صاحبها كان هادىء الطبع بعيدا عن الصراعات، فغطى عليها الزمن تغطيتها على صاحبها»[41].

❖ 1992 –«اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث»[42] في هذه الأطروحة يتناول الباحث اللانسونية وأثرها في النقد العربي بالتفصيل اللازم، إذ ينطلق من مدخل يعرض فيه العلاقات العربية الفرنسية العامة ثم الأدبية في القرن التاسع عشر ومطلع الذي يليه مركزا على الذين كانت لهم اهتمامات بالنقد الفرنسي كرفاعة الطهطاوي والشيخ نجيب الحداد ومحمد روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي[43]. وفي الفصل الأول من الباب الأول يعرض حياة غوستاف لنسون Gustave LANSON وآثاره الأدبية ومنهجه في البحث ونشاطه السياسي ورحلته التدريسية في الطورين الثانوي ثم الجامعي وما نجم عنها من كبار أعلام فرنسا مثل المقارنين فرنان بالدنسبرغر Fernand BALDENSPERGER وبول هازار Paul HAZARD[44] وفي الفصل الثاني منه يتعرض لمصطلح اللانسونية الذي يرادف المنهج التاريخي في دراسة الأدب والتأريخ له وهو ما استخلصه لانسون من أفكار سابقيه في فرنسا وخارجها[45]... وفي الفصل الثالث منه يبحث تجليات اللانسونية في تحقيق النصوص وشرحها ومقارنتها وربطها بعلم الاجتماع، ثم كيف انتشرت إلى أن تطرف بعض أتباعها[46]... وفي الفصل الأول من الباب الثاني يتناول الباحث حياة أحمد ضيف وصلته اللانسونية أثناء دراسته بفرنسا وما ترك من آثار لا سيما تأثيره في تلامذته من أمثال د.زكي مبارك[47] وفي الفصل الثاني منه يتعرض للدعوة للمنهج التاريخي على يد أحمد ضيف

وذلك من خلال اقتراحه لطريقة جديدة لدراسة الأدب العربي إلى جانب تنظيره لمفهوم جديد للأدب وطبيعته ووظيفته اقتداء بالأوروبيين لاسيما ماجاء به لانسون[48]... وفي الفصل الثالث منه يبحث تطبيقات المنهج التاريخي عند أحمد ضيف من خلال ما كتب عن الغنائية والنقد والبلاغة عند العرب بالاعتماد على ما ذهب إليه رينان RENAN وتين TAINE[49] وفي الفصل الأول من الباب الثالث يتناول الباحث حياة طه حسين وصلته باللانسونية أثناء تتلمذه على المستشرقين ثم دراسته بفرنسا وما مارس من وظائف وترك من آثار بعد عودته إلى مصر[50]... وفي الفصل الثاني منه يتعرض للدعوة للمنهج التاريخي على يد طه حسين وذلك انطلاقا من إعداده لرسالة عن المعري أيام دراسته بالجامعة الأهلية المصرية ثم مرورا إلى تناوله للشعر الجاهلي بعد العودة من فرنسا[51]... وفي الفصل الثالث منه يبحث تطبيقات المنهج التاريخي عند طه حسين من خلال نتائج كتابيه عن المعري ثم الشعر الجاهلي[52]... وفي الفصل الأول من الباب الرابع والأخير يتناول الباحث حياة محمد مندور وصلته باللانسونية وذلك بتتلمذه على طه حسين بالجامعة المصرية ثم دراسته بفرنسا[53]... وفي الفصل الثاني منه يتعرض للدعوة للمنهج التاريخي على يد محمد مندور وذلك من خلال أعماله التي قدمها صحافيا ومدرسا ومترجما وباحثا[54]... وفي الفصل الثالث منه والأخير في الدراسة يبحث تطبيقات المنهج التاريخي عند محمد مندور من خلال اشتغاله على تاريخ النقد العربي القديم[55]...

ولم يكن الدكتور عبد المجيد حنون مجرد عارض لهذا المنهج وأعلامه بل كان مؤرخا ناقدا له رأيه المؤسس.

❖ 1993 –«أصداء النقد الفرنسي عند رواد النقد العربي الحديث»[56]، في هذا المقال الذي جاء في مسار الأطروحة المذكورة أعلاه يستعرض الباحث أثر النقد في الشيخ نجيب الحداد ومحمد روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي، "النقاد الهواة" الأوائل –كما سماهم– الذين كان لهم الفضل في تأثر النقد العربي الحديث بالنقد الفرنسي...

❖ 1995 –«المنهج التاريخي في دراسة الأدب العربي ونقده»[57] في هذا المقال يلخص الباحث موضوع أطروحته لنيل الدكتوراه واقفا باختصار أمام أحمد ضيف وطه حسين ومحمد مندور.

❖ 1995 –«الأساطير الأدبية في الأدب المقارن بين الغربيين والعرب»[58] في هذه المحاضرة، وبعد أن يعرف الباحث الأسطورة والأسطوريات من المنظورين العام والأدبي، يتناول دراستها في ميدان الأدب المقارن عند الغربيين والعرب ثم يقدم أهم دراسة عربية في هذا المجال وهي التي أنجزها رئيس الجمعية المصرية للأدب المقارن الدكتور أحمد عتمان سنة 1984 عن موضعة كليوباترا بين بلوتارخوس وشكسبير وشوقي... ثم يختم بأمل علمي قائلا «أملي أن تحظى دراسة الأساطير الأدبية بعناية المقارنين العرب مستقبلا ضمن أبحاثهم الخاصة أو دروسهم لأقسام الدراسات العليا على الأقل أو ضمن أبحاث طلبة الدراسات العليا ورسائلهم»[59]. وقد حول هذا الأمل بنفسه إلى مشروع انطلق

انجازه ابتداء من 1999 وذلك بفتح مشروع ماجستير في الأدب العام والمقارن بعنوان: "الأساطير الأدبية Les mythes littéraires"[60] ثم الاشتغال على مقاربات نقدية أسطورية ومقاربات موضوعاتية وما إلى ذلك.

❖ 1997 –«ناصر الدين الأسد والمنهج التاريخي»[61] في هذا البحث الذي تم تأليفه ضمن كتاب تكريمي للدكتور ناصر الدين الأسد يتناول الباحث علاقة هذا الأستاذ العربي الكبير بالمنهج التاريخي الذي كان أول اتصال به أثناء الدراسة بالقاهرة من خلال د.طه حسين ومحيطه الجامعي في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين.. ثم ينتقل إلى كتابات الأسد من دراسات أدبية تاريخية ومصنفات متنوعة عارضا كيفية تطبيق المنهج عنده بوصفه «من أبرز من طبقوا المنهج التاريخي تطبيقا فعالا في دراسة الأدب العربي»[62].

❖ 2004 –«لمحة عن المقارنة في التراث النقدي»[63]، في هذا المقال ينبش الباحث في التراث محددا معالم المقارنة في مساريها الأدبي والفلسفي، إذ تابع تيار الذوق عند نقاد الأدب من ابن سلام إلى الآمدي إلى الجرجاني... كما تابع تيار المعيار عند النقاد والفلاسفة معا فمن قدامة إلى الفلاسفة أمثال الفرابي وابن سينا وابن رشد... عارضا المقارنة الموفقة حينا كما جاء عند ابن سينا، والمجانبة للتوفيق حينا آخر كما جاء عند ابن رشد... ويصل إلى أن «المقارنة الأدبية كانت عنصرا أساسا في التراث النقدي العربي، إلا أنها لم تتطور إلى منهج علمي مستقل بذاته لأسباب كثيرة...»[64].

❖ 2003 –«أدب الأطفال والأدب المقارن»[65] في هذا المقال يذهب الباحث إلى جنس من أجناس الأدب الموازي La paralittérature للأجناس التعبيرية التقليدية[*] وهو أدب الأطفال فينظر إليه من زاويتي التأريخ والمقارنة. فبعد أن يحدد معالم أدب الطفل بغايتيه التعليمية والترفيهية يتوقف أمام بعض أهم محطاته التاريخية كمؤلف بول هازار Paul HAZARD "الكتب والأطفال والرجال" "Les livres ,les enfants et les hommes" في 1927، ومؤلف مارك سوريانو Marc SORIANO "المرشد في أدب الأطفال" "Guide de la littérature pour la jeunesse" في 1975 إلى جانب اهتمام الجامعات الأجنبية والجزائرية بهذا اللون الأدبي، وفي خضم ذلك ينبه إلى سير اهتمام الدرس الأدبي المقارن به قائلا: «إن الفصل بين ما يعود إلى قراءات الطفولة وما يعود إلى غيرها، أو إنكار متعة القراءة التي ترجع إلى ذكريات الطفولة أمر يصعب تصوره، الأمر الذي يجعل أدب الأطفال المحطة الأولى في عملية البحث عن التأثير والتأثر، أو التناص، أو استكشاف عاصر الأدب التكوينية المضمونية أو الفنية الظاهرة أو المستترة..»[66]

❖ 2004 –«أبو العيد دودو والأدب المقارن في الجزائر»[67] في هذا المقال الذي كتب في أعقاب رحيل المرحوم د.دودو تعرض الباحث لمرحلتين هامتين

من تاريخ الأدب المقارن في الجزائر، أولاهما: المقارنية الجزائرية منذ نشأتها إلى غاية السبعينيات أين كانت اللغة الفرنسية هي السائدة، والثانية ما بعد السبعينيات مع الدكتور دودو خاصة، عندما تعرب هذا الاختصاص على يديه فأصبح بذلك هو المؤسس للأدب المقارن ذي التعبير العربي في الجزائر دون منازع.

❖ 2005 –«النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث»[68] في هذا المقال يتناول الباحث المنهج الأسطوري معرفا للمصطلح ثم مؤرخا لاستثماره في مجال النقد بإيجاز ثم مطبقا على قصيدة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي "شيىء من ألف ليلة وليلة" ليختم بدعوة الباحثين العرب إلى تطبيق النقد الأسطوري في دراسة الأدب العربي لأن ذلك «سيعود لا محالة بخير فكري ميم»[69].

د- 2- التأرخة التعليمية المدرسية

فيما يقدمه الأساتذة في ليسانس الأدب العربي بالجزائر –في المحاضرة والتطبيق على حد سواء، يطغى السرد التاريخي الصرف في معظم المقاييس(*) على الدرس الأدبي الذي ينطلق أصلا من اكتشاف الإبداع قراءة ليتم تذوقه بالوقوف على جماليته وفق هذا المنهج أو ذاك على الدرس الأدبي الذي ينطلق أصلا من اكتشاف الابداع قراءة، لا بالاطلاع فقط على بعض الأحداث العامة المرافقة لنشأته وتطوره... وهذا ما ينطبق على الدرس الأدبي المقارن –إلا فيما ندر– إذ يكتفي المدرس غالبا بمتابعة الأحداث التاريخية العامة التي رافقت نشأة الأدب المقارن بأوروبا في القرن التاسع عشر وذلك بداية الموسم الجامعي ليختم ببعض أحداث القرن العشرين المرافقة لتطور الأدب المقارن، إلى جانب تكليف الطلبة بإعداد عروض ذات طابع تأريخي لكي يملأ فراغ الحصة التطبيقية الفارغة من أي مدلول عند الكثير من أهل الأدب في الجزائر، طلبة وأساتذة(**) في هذا المضمار تدخل جل المطبوعات الجامعية في اختصاص اللغة العربية وأدبها ومنها مقياس الأدب المقارن الذي خصه الدكتور زبير دراقي في مطبوعه الموسوم بـ «محاضرات في الأدب المقارن »[70] الموزع كما يلي:

- فاتحة الكتاب، وتحتوي على تعريف مبسط للأدب المقارن إلى جانب الإشارة إلى فضله وهدفه[71].

- توطئة، وتحتوي على مناقشة سريعة للمصطلح وذكر تاريخ نشأته وعوامله العامة[72].

- الفصل الأول: نشأة الأدب المقارن وتطوره، ويحتوي على عرض تاريخي لبعض ما حدث في القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين[73].

- الفصل الثاني: عدة المقارن وميدانه، ويحتوي على أحاديث عامة عن المؤهلات العلمية للمقارن وميادين البحث في الأدب المقارن[74].

- الفصل الثالث: وسائل عالمية الأدب ورجالها، وتحتوي على ذكر الوسائل المادية تكرارا لما جاء في الفصل السابق، ثم الحديث عن رجال الأدب[75].

- الفصل الرابع: اتجاهات الأدب المقارن ونتائجه، ويحتوي على حديث عن الأدب العام والأدب العالمي بدلا من الحديث عن اتجاهات/ مدارس الأدب المقارن الحقيقية... إلى جانب الإشارة إلى نتائج المقارنات الأدبية[76].

- الخاتمة، وتحتوي على تعداد مناقب الأدب المقارن وحث على الاهتمام به[77].

وهذه المعلومات هي عبارة عن نقل مختصر من بعض صفحات كتب فان تيغم وغويار وهلال وطحان...، وقد قدمها المؤلف تغطية للبرنامج الدراسي في الثمينات، ولا تدخل -فيما رأي- ضمن تطوير البحث الأدبي المقارن في الجزائر.

هـ- ترجمة الاختصاص

بالنسبة لعموم الترجمة التي تمس الأدب المقارن بصيغ غير مباشرة كالفلسفة والعلوم الإنسانية ومختلف الأجناس الإبداعية لا توجد في الثقافة الجزائرية المعاصرة -فيما أعلم- دراسات إحصائية دقيقة معروفة بين المختصين كالدراسات التي تمت في مصر مثلا[78] ومن هنا فلا مجال للحديث عنها، وهذا يجعل البحث يقف عند بعض الترجمة التي اختار أصحابها مؤلفات مقارنية أو ذات صلة مباشرة بالأدب المقارن لا لإحصائها وإنما لتقديم صورة عنها والغاية التي حددت لها في إطار حركة الأدب المقارن ذي التعبير العربي في الجزائر. وما تجدر الإشارة إليه أن الأكاديميين المشتغلين على المقار نية من الجزائريين والجزائريات، ومن خلال ما تدل عليه مؤلفاتهم المخطوطة أو المطبوعة ومحاضراتهم المقدمة في مختلف المدرجات الجامعية هم المشتغل الأول والأساس على ترجمة المؤلفات المختصة في المقارنية وما يدور في فلكها وذلك من لغات عربية متعددة كالألمانية والفرنسية والاسبانية وما إلى ذلك[*]. وبالانطلاق مما طبع من مؤلفات مختصة في الأدب المقارن كان لزاما أن يرد الوقوف على بعض جهود ثلاثة أساتذة هم رأس المختصين الجامعيين بين المقار نية والترجمة في الاختصاص، وهم: د.أبو العيد دودو ود.عبد القادر بوزيدة ود.عبد المجيد حنون.

هـ-1- الدكتور أبو العيد دودو والترجمة في الأدب المقارن

بالإضافة إلى كونه مؤسس الأدب المقارن ذي التعبير العربي في الجزائر، لقد كان د.دودو مثقفا متعدد الاختصاصات كما كان مترجما متنوع الاهتمامات، ومن ضمن اهتماماته في مجال الترجمة ذات الصلة بالأدب المقارن نجد المؤلف ذا الفكر النقدي[79] الذي يعرض المفاهيم الأساسية لتحليل الإبداع الأدبي، كما نجد النص الإبداعي[80] الذي يمهد له بمقدمة مقارنية من الأهمية بمكان، كما نجد الدراسة العارضة باختصار مركز لما جاء في كتاب أجنبي بطريقة تجمع بين الترجمة والعرض والدراسة مثل «الأدب المقارن لبيتر ف.تسيما»[81] وهوالعمل الذي كتبه في 1997/01/25 ونشره في أواخر 2003 - قبيل وفاته بقليل- وقد قدمه كما يلي:

– تقديم، وفيه يعرف بأستاذ الأدب المقارن "تسيم" بجامعة كلاغنفورت في النمسا وبكتابه «علم الأدب المقارن» الذي صدر بالألمانية عام 1992، ثم يبين أنه يتكون من عناصر تتناول المسائل التأسيسية النظرية للأدب المقارن[82] وهي:

– "الأدب المقارن وعلم الجمال"، وفيه يربط المقارنية بالفلسفة وعلم الجمال عكس النظرة السائدة التي لا تتعدى ربطه بمجال الفنون[83].

– "الأدب المقارن والأدب العام"، وفيه يحدد الفصل بين مصطلحين بحيث يمكن تعريف الثاني على أنه النظرية والمنهجية للأول[84].

– "الأدب المقارن والعلوم الاجتماعية" وفيه دعوة إلى الحوارية بين الأدب المقارن والعلوم الاجتماعية بوصفها نظرية له[85].

– "الأدب المقارن وعلم اللغة القومي"، وفيه يشير إلى أن الخصائص الأدبية لا تظهر إلا بالمقارنة، ولا يمكن دراسة أديب عالمي دون معرفة تأثراته وتأثيراته[86].

– "تاريخ الأدب المقارن"، وفيه يناقش نشأته عند الفرنسيين ثم الأمريكيين والماركسيين ويبين دور الألمان في المناقشة والمنهجية[87].

– "الأدب المقارن كنظرية حوارية"، وفيه يعرض مهمة الأدب المقارن التي تتجلى في الكشف عن النظريات على المستوى القومي والعالمي[88].

– "المقارنة النمطية" وفيه يعرض أهمية المقارنة النمطية التي لا تنشأ عن الاتصالات ويراها مكملة للمقارنة التكوينية التي تنشأ عن الاتصالات[89].

– "المقارنة التكوينية" وفيه يعرض الصلات التأثيرية ذات الطبيعة الإنتاجية بين أدباء الأمم المختلفة[90].

– "الدراسة المقارنة للتلقي"، وفيه يبين الفرق بين المقارنة التكوينية المهتمة بالتأثير الفردي وعملية التلقي المهتمة بالتأثير الجماعي[91].

– "الترجمة الأدبية"، وفيه يعرض آراء مختلفة عن الترجمة: فمن محاولات فصل الترجمة عن علوم اللسان والأدب، إلى اعتبارها إبداعا إلى اعتبارها تناصا[92].

– "نظريات الترجمة: نظرة إجمالية نقدية" وفيه يقدم مسار الترجمة بين الحرفية ذات الأمانة للنص الأصلي والحرة ذات التأويل له[93].

– "المرحلية وتاريخ الأنواع"، وفيه يطرح المشاكل الاجتماعية الدلالية للتقسيم المرحلي الذي يراه موقفا تظهر فيه الايدولوجيا كما تظهر فيه أهمية التأمل المقارني[94].

– "المقارنة محليا"(*)، وفيه تمت الإشارة إلى مناطق متعددة اللغات في أوروبا والتي

تعتبر ملتقى لتعدد الثقافات.. ومن هنا فلا بد من تخصيص مقارنات بين أدبائها[95].

ثم يختم المترجم مشيرا إلى أهمية مصادر هذا الكتاب المقاربة للمائتين... وإلى أهمية الكتابين الذين زوده بهما المؤلف أثناء إجراء هذه الدراسة/الترجمة[**].

يظهر من خلال هذه النظرة السريعة، أن ما ترجمه د.دودو أو عرضه نقلا من لغات أجنبية سيكون مصادر معتبرة لدرس الأدب المقارن عند العرب مستقبلا. وقد لخص غايته في ذلك د.مختار نويوات بقوله: «كان يؤلف لمواطنيه وللباحثين منهم وبخاصة طلبته الذين بذل جهودا مضنية في تكوينهم وتوسيع مداركهم وفتح آفاق جديدة لهم وإنارة سبيلهم وتزويدهم بوسائل تعينهم على العمل. وكل ما ترجم بالفعل، من اللغات الغربية، لاسيما الألمانية منها، أو نوى ترجمتها وأعد العدة لها، يرمي إلى هذه الغاية»[96].

هـ- 2- الدكتور عبد القادر بوزيدة والترجمة في الأدب المقارن

منذ أن التحق بالجامعة، وقبل تأسيس "مخبر الترجمة والمصطلح" الذي خطط لنفسه بعدا استراتيجيا في نقل الآداب والمعارف العالمية إلى اللغة العربية، اشتغل الدكتور عبد القادر بوزيدة على الترجمة من زاويتين اثنتين أولاهما تدخل ضمن آليات المنهج السوسيولوجي الذي طبقه في بحوثه العلمية، والثانية تدخل ضمن الاهتمام التكويني للطلبة والباحثين كما تقتضيه أستاذية التدريس. ولبسط النظر على الزاويتين ارتأيت أن أعرض النموذجين التمثيليين التاليين:

* النموذج الأول [«العصور الأدبية: البنية الاجتماعية والأسلوب» بقلم: تيبور كلانيكزاي][97]

نقل هذا النص النقدي المترجم مناقشة كلانيكزاي لمسألة كتابة تاريخ الأدب وفق العصور مبينا انقسامات الباحثين في ذلك ما بين فريق يرى أصحابه أن التقسيم «يدخل التعسف على عملية التطور الأدبي المعقدة التي لا تتوقف»[98] ومع هذا يستخدمونه ميكانيكيا دونما اكتراث كبير، وفريق آخر يرى أصحابه «أن العصور الأدبية هي وحدات منسجمة، ويجتهدون من أجل تحديد ماهيتها الذاتية»[99] مع أنها شديدة التنوع...

وفريق ثالث يمثله الناقد نفسه والاتجاه الذي ينتمي إليه -يعمل على التدقيق في هذه المسألة إذ يعرض إمكانية التوازي والتعارض والانتقال[100] في العصر الواحد ثم يقترح رأيه النابع من وجهة نظرسوسيولوجية قائلا:

«يمكن في رأيي، أن نتحدث عن عصر أدبي إذا كان هذا العصر يطابق مرحلة تاريخية محددة من الثقافة المادية والروحية بأكملها، والبنية الاقتصادية والاجتماعية التي تشكل قاعدتها»[101] ثم يتبعه بمميزاته المؤسسة له مع التمثيلات الموضحة... وبهاجس الباحث الناقد لا يكتفي د.بوزيدة بالترجمة وإنما يضع «إشارات»[102] يبرز من خلالها مصدر النص وتاريخه، كما

يبرز كيفية استخدامه لبعض المصطلح حين الترجمة، وينبه على أن التقسيم الذي طرحه النص خاص بأوروبا ولا يمكن أن يخضع له الأدب العربي آليا وإنما يمكن أن يقدم رؤية منهجية جديدة تساعد على إعادة النظر في عصورنا الأدبية، وهذا ما يفسر مضمون الزاوية الأولى المذكورة أعلاه.

* النموذج الثاني [«الوجيز في الأدب المقارن -نظريات ومناهج المقاربة المقارنية» تأليف فرانسيس كلودون/ كارين حداد فولتنغ][103] بعد مقدمة المترجم التي سنعود إليها لاحقا، ومقدمة المؤلفين التي بينا فيها أن الأدب المقارن اختصاص جامعي له أصوله الفكرية[104] جاءت مادة الكتاب في العناصر التالية:

– "من المقارنة إلى الأدب المقارن"، وفيه يميز المستوى الأول لدرجات المقارنة، وهو ما ينطلق أصلا من البلاغة[105].

– "المقارنة المعلنة (signalée)"، وفيه يعرض المقارنية من الدرجة الثانية التي تعتمد على فكر الموازاة[106].

– "الدرجة الثالثة"، وفيه يقدم صفة المقارنة إذا كانت سالبتا (destructive) ناتجة عن اللامبالاة وإذا كانت موجبة (lanstructive) ناجمة عن التأثر[107].

– "كيف نقارن" وفيه يعرض القاسم المشترك ثم العنصر المهيمن فيه ببؤرته الاستدلالية المشتركة[108].

– "مقالة الأدب المقارن"، وفيه يبين كيفية بناء المقالة في هذا الاختصاص انطلاقا من تحضير الخطة الكرونولوجية والاستشهادات إلى الانجاز ثم يقدم مثالا تطبيقيا أولا بدراسته أسطورة "دونجوان" ومثالا ثانيا بدراسة "الرواية والمتخيل الروائي الرومنتيكي"[109].

– "تحليل النص"، وفيه يبين كذلك كيفية تحليل النصوص في الدرس الأدبي المقارني وذلك بعدما يعرض المنظور المقارني ومسألة الأسلوب والترجمات.. ثم يطبق متبعا الخطة والانجاز بكل حيثياتهما على عدة نصوص[110]، ثم يختم بتثبيت قائمة الأعمال الأساسية في الأجناس الأدبية ثم البيبليوغرافيا الرئيسة التي يجب على كل باحث مقارن أن يشتغل عليها[111].

ويتضح دافع الدكتور عبد القادر بوزيدة وغايته من ترجمة هذا الكتاب من خلال ما جاء في مقدمته الخاصة إذ يقول «يمكن لهذا الكتاب أن يفيد طلبة ليسانس الأدب العربي عندنا فائدة جمة، إذ أن الجزء الأكبر منه قد خصص لطريقة كتابة المقالة المقارنية والتحليل المقارني للنصوص. وتناول ذلك نظريا وتطبيقيا، وهو ما يحتاجه الطلبة شديد الاحتياج، وهم الذين طالما اشتكوا من غياب مؤلفات تبصرهم بكيفية تحرير المقالة أو تحليل النصوص تحليلا مقارنيا، خاصة وأن الدروس التي كانوا يتابعونها في الثانوي أو حتى في الجامعة لا تكاد تسعفهم بشيء يذكر في هذا المجال»[112] وهذا ما يحدد مضمون الزاوية الثانية المذكورة سلفا في بداية هذا العنصر.

هـ- 3- الدكتور عبد المجيد حنون الترجمة في الأدب المقارن

اهتمت جامعة عنابة بالترجمة ومازالت كذلك منذ مطلع ثمانينات القرن العشرين وتجلى ذلك الاهتمام انطلاقا من الملتقى الأول للمقارنين العرب 1984 على المستويين النظري والعملي[113] إلا أن ما يميزها هو المسار الترجمي للباحث المقارن الدكتور عبد المجيد حنون الذي اشتغل على الترجمة في إطار أكاديمي خالص، ضمن مؤسستين اثنتين، أولاهما: - "مشاريع البحث" التي تشرف عليها وزارة التعليم العالي والبحث العلمي وذلك في التسعينيات[114]بمعية فريق عمل، والثانية "مخبر الأدب العام والمقارن مع الألفية الجديدة وقد تم الحديث عن ذلك سلفا. ومحركه في هذا كما يقول عنه المعجم: «أنه لا يؤمن بالطرح التفا ضلي القائم على "الأنا والآخر"، إنما يؤمن بالتعايش بين الأنا والآخر كليهما معا، لذلك يسعى إلى الملاءمة بينهما من خلال تقديم أفكار أحدهما إلى الآخر، ويرى أن الوسيلة المثلى لذلك هي الترجمة، على الرغم من الخيانة التي تقع فيها أحيانا»[115]، وقد قدم ضمن اشتغاله على الترجمة أعمالا لها قيمتها من أهمها "معجم الأساطير الأدبية" و"الموضوعاتية في النقد الأدبي" و"ماالأدب المقارن؟"[116] وقد ارتأيت أن أعرض هذا الأخير بوصفه يدخل ضمن عنوان العنصر المدروس. مؤلف "ما الأدب المقارن؟" تأليف جماعي من لدن بعض أهم أقلام المدرسة الفرنسية الجديدة وهم: بيير برونيل P.BRUNEL وأندري ميشيل روسو A.M.ROUSSEAU وكلودبيشوا C.pichois. صدر أول مرة بالفرنسية في 1983، وقد ترجمه جماعيا عبد المجيد حنون ونسيمة عيلان وعمار رجال من 1991 إلى 1995[117] في وقت كانت تجري ترجمته في المشرق العربي(*)، وقد جاءت ترجمته الجزائرية في 260 صفحة موزعة على العناصر الوالية:

- "مقدمة الترجمة" تم فيها عرض أسباب الترجمة وتاريخها وصعوباتها والغاية منها[118].

- "المقدمة" فيها حديث المؤلفين عن إشكالية الأدب المقارن تسمية وماهية وما قال في مثل هذا المصطلح .كبار النقاد والفلاسفة[119].

- "الفصل الأول": "نشأة الأدب المقارن وتطوره" وفيه تأرخة للمقار نية التي بدأت تأخذ مدلولها الحقيقي بتأثير من مختلف العلوم المقارنة ابتداء من القرن 19 م مرورا بما في ذلك من مؤتمرات دولية وجمعيات وطنية ومراكز للبحث إلى غاية انفصال الاتجاهات العالمية عن بعضها[120].

- "الفصل الثاني: المبادلات الأدبية الدولية"، وفيه حديث عن دور اللغات والرحلات والأسفار والجامعات والمطبوعات -كتبا وصحفا- التي نقلت التأثيرات الثقافية وسيكولوجيات الشعوب المختلفة[121].

- "الفصل الثالث: التاريخ الأدبي العام"، وفيه عرض نتشابه الواقع بين الأجناس الأدبية في العصور الأوروبية وأساليبها وثوابتها الأدبية والمشكلات القائمة مثل التقسيم إلى عصور أدبية[122].

- "الفصل الرابع: تاريخ الأفكار"، وفيه نقاش لتأرخة الأفكار الفلسفية والأخلاقية والدينية والعلمية والسياسية والعاطفية... وعلاقة الأدب والفنون بذلك[123].

- "الفصل الخامس: التأمل في الأدب"، وفيه نظر في الأدب العام من حيث الأصل والنظريات الأدبية والمستويات[124].

- "الفصل السادس: الموضوعاتية أوعلم الموضوعات"، وفيه مقارنة للمنهج الموضوعاتي بما عليه من مآخذ، وكيف طبق في ميادين أخرى وما لكل ذلك من خصوصيات وإجراءات[125].

- "الفصل السابع: الشعرية"، وفيه تناول مسألتين تدخلان ضمن هذا المجال، أولاهما: إشكال التأليف الأدبي، من غنائية ودرامية، وسردية.... والثانية جمالية الترجمة إن على مستوى القراءة التأويلية أو على مستوى النقل إلى لغة أخرى بما في ذلك من خيانة معبرة[126].

- "الخاتمة" وفيها حث على الاهتمام بالمنهج المقارن مضافا إلى تعريف للأدب المقارن يتميز بالتوفيقية بين الاتجاهات العالمية[127].

وإثر هذا ثبت المترجمون قائمة العناصر البيبلوغرافية كما هي -بلغتها الفرنسية- في آخر الكتاب[128].

ويتضح دافع د.عبد المجيد حنون وفريقه في كون المؤلف المترجم فيه ما يقدم شيئا للطلبة بغاية تعميق مقرراتهم وللأساتذة بغاية تطوير بحوثهم في الأدب المقارن، وهي الغاية ذاتها الموجودة عند الدكتور أبو العيد دودو والدكتور عبد القادر بوزيدة. وبناء على هذا يمكن القول إن ترجمة اختصاص الأدب المقارن في الجزائر كانت أكاديمية قام بها الباحثون المقارنون أنفسهم وهي موجهة إلى طلباتهم بالأساس ولهذا جاءت مختارة دقيقة مركزة، ومما لا شك فيه أنها ستتطور أكثر بسبب نشأة المخابر المختصة من جهة وإشراف المقارنين أنفسهم على انجازها من جهة أخراة.

- هوامش البحث-

1- ينظر: Cahiers Algériens de littérature comparée N° 01-02-03 /1966-1967-1968

2- تأثير الموشحات في التروبادور -د.عبد الاله ميسوم- ص08

3- المرجع السابق ص07

4- نفسه- ص08

5- نفسه- ص10

6- ينظر: مجلة "الثقافة" العدد2 -أكتوبر 1993- مقال "التأثير والتأثر" للدكتور عبد القادر بوزيدة- ص42 وما بعدها

7- تيمور وموبايسان -رؤيتان وعالمان- عبد القادر بوزيدة -منشورات التبين/ الجاحظية- الجزائر 2000- ص04

8- جاء ذلك في كتابه " Introduction de la littérature arabe" كما ذكر د.بوزيدة -ينظر المرجع السابق- ص70

9 - نفسه- ص06

10- من هذه البحوث المنفتحة على الدرس الأدبي/ اللغوي في أوجهه متعددة ينظر ما يلي:

أ- جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس -عرض د.عبد القادر بوزيدة مجلة "اللغة والأدب" -معهد اللغة العربية وآدابها -جامعة الجزائر- العدد10 -رجب 1417هـ- ديسمبر 1996- ص05- 26

ب- فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين - د.عبد القادر بوزيدة مجلة "اللغة والأدب" - قسم اللغة العربية وآدابها -جامعة الجزائر- لعدد 15 -أبريل 2001 - ص59- 74

ج- الحوات والقصر: رحلة على الحوات أم رحلة الوعي -د.عبد القادر بوزيدة مجلة "اللغة والأدب"- قسم اللغة العربية وآدابها -جامعة الجزائر- العدد 16-ديسمبر 2003- ص07- 29

د- يوري لوتمان... مدرسة "تارتو- موسكو" - د.عبد القادر بوزيدة مجلة "عالم الفكر"- دمشق- العدد -3- المجلد 35 -مارس2007 ص183- 199

*خلال تعاملي سنوات متتابعة مع ببيليوغرافيا الأدب المقارن عند العرب لم أعثر على أية دراسة بالعربية تشبه الدراسات الصورائية في الجزائر ولعل هذا يعطيها السبق والريادة.

11- الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان - د.أبو العيد دودو- ص06

12- المرجع السابق- ص06

13- من دلائل استمرار الظاهرة بعد وفاة د.أبو العيد دودو رحمه الله في 2004، هو ظهور برنامج إذاعي هام جدا بعنوان "أوراق حميمة" للأستاذ الروائي جيلالي خلاص، أذيعت فيه خلال 2006-2007... يومي الأحد والثلاثاء من كل أسبوع -في حصة صباحية- أحاديث مركزة عن مؤلفات مئات الكتاب الذين زاروا الجزائر في القرون الأخيرة ودونوا شيئا هاما عنها..

14 ينظر الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان ص-07-21

15- ينظر معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين -ص 20- 21 (ترجمة د.دودو)

16- ينظر مجلة اللغة العربية -عدد خاص بالفقيد المناضل الدكتور أبو العيد دودو- خريف 2004. ومن ضمن ما جاء في هذا العدد

أ- «حمل الفقيد فكره وقلمه إلى جامعة الجزائر ليشارك الرعيل الأول من الزملاء الذين كانوا أشبة بالفدائيين والمسبلين..» د.محمد العربي ولد خليفة -ص08

ب- «قدم الدكتور دودو إلى القارئ الجزائري نصوصا ألمانية عديدة عن الجزائر، ودرسها وخلص إلى أن الكتابات الألمانية عن الجزائر والجزائريين كشفت بوضوح غطرسة الاستعمار الفرنسي، وطيبة الجزائريين وبؤسهم..." د.عبد المجيد حنون- ص126

ج- كان يرغم نفسه على الكتابة والترجمة، ساعات طويلة في اليوم إلى درجة أنه كان ينام في مكتبه المهيأ بتلك الشرفة الصغيرة المزدحمة بالكتب والكراريس والمخطوطات» أ.جيلالي خلاص - ص155

د- «قال يا بلدي... بلد الأنبياء بها

الشمس تشرق في كل أحوالها واقفة..

قبل هذي السماء التي حيلت بالأماني تعكر في كفها

بلد من هديل

في يدها جرت.. دمعة.. وعويل

مر في أفقها.. خلسة..

نظر الناس من حولهم.. وجدول من خرير يغني:

"بلادي.. بلادي.. حياتي.. حياتي.. وخير سبيل.."»

د.علي ملاحي -ص190 (مقطع من مرثية ألقيت في أربعينية الفقيد)

17- صورة الفرنسي في الرواية المغربية - د.عبد المجيد حنون- ص11

18- المرجع السابق- ص11

19- نفسه- ص463

20- نفسه- ص467

21- مثلا ما تم انجازه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة ابتداء من 1999 في دراسة الأساطير الأدبية وفق منظور مقارني صرف.. وما ينجز في القسم نفسه بجامعة مستغانم ابتداء من 2005 في المقارنات التطبيقية.

22- ينظر "صورة الصحراء بين إتيان دينيه وإيزابيل إبرهارت" -بلميلود عثمان- رسالة ماجستير/ مخطوط جامعة وهران 2000/2001.

23- ينظر المرجع السابق- ص11 وما بعدها

24- نفسه- ص179

* يذكر هذا الاقتراح الدكتور عز الدين المناصرة فيقول: «اقترح علي الزميل عبد المجيد حنون (جامعة عنابة- الجزائر) أن أقوم بدراسة صورة اليهودي في شعري. ورغم أني أزعم أنني قادر على تقديم دراسة موضوعية في هذا المجال إلا أنني تخوفت من الانزلاق في التبرير العاطفي فنحن بشر، ويظل الاقتراح وجيها لدراسة "صورة اليهودي في الشعر الفلسطيني في المنفى" أي شعر الثورة الفلسطينية، بما فيه شعري وهذا مطروح للباحثين» ينظر: أعمال الملتقى الأول حول الأدب المقارن عند العرب- هامش- ص338

25- المرجع السابق- محاضرة د.عز الدين المناصرة ص323-338

26- نفسه- ص325

27- نفسه- ص338

28- اليهودي في الرواية الفلسطينية د.حسن أبو النجا. منشورات رابطة إبداع- دار هومه- ط1 2002

* هذه الروايات هي "زمن اللعنة" لأحمد عمر شاهين/ "المسار" و"النقيض" لأفنان القاسم/ "الأصدقاء" لحسن جمال الحسيني/ "الوارث" لخليل بيدس/ "أرض العسل" لرشاد أبو شاور/ "الصورة الأخيرة في الألبوم" لسميح القاسم/ "عائدإلى حيفا" لغسان كنافاني/ "نيتة في البيداء" و"وداع مع الأصيل" لفتحية محمود الباتع/ "الهجرة إلى الجحيم" لمحمد شاهين/ "قصص وأصحابها" لناصر الدين النشاشيبي/ "ثلاثية فلسطين" لنبيل خوري.

29- نفسه- ص04

30- نفسه- ص206

31- ينظر: أعمال الملتقى الأول للمقارنين العرب حول موضوع الأدب المقارن عند العرب "المصطلح والمنهج محاضرة عبد المجيد حنون "محاولة لتحديد مفهوم مصطلح الأدب المقارن" ص-31-39

32-المرجع السابق- ص38

33- نفسه - محاضرة نسيمة عيلان: "من أجل مفهوم عربي للأدب المقارن"- ص14-48

34- نفسه- ص47

* هذه الفكرة- هي الآن في وضع إرهاصي متقدم ربما يؤدي إلى ظهور اتجاه عربي إسلامي في الأدب المقارن

35- نفسه - ص06

36- اللاسونية وأثرها في رواد النقد الحديث - د.عبد المجيد حنون الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996 ص05

37- أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب -محاضرة الدكتور عبد المجيد حنون- ص225- 236

* من أعلام قسنطينة، تخرج من المدارس الفرنسية الإسلامية ودرس بها وهو كذلك مترجم

38- أعمال الملتقى الأول للمقارنين العرب -محاضرة- د.عبد المجيد حنون - ص31-39

39- "مجلة الثقافة" تصدر عن الجامعة الردنية - العدد- 9/ مقال د.عبد اللمجيد حنون الذي قدمه في المؤتمر الحادي عشر للرابطة الدولية للأدب المقارن بباريس: "تدخل بمناسبة الذكرى المائوية لوفاة فيكتور هيجو" ص30-41

40- "مجلة الثقافة" تصدر عن الجامعة الردنية- عدد ممتاز رقم23-1990 - مقال د.عبد المجيد حنون" السياق التاريخي والثقافي في لنشأة النقد الجامعي عند العرب حالة أحمد ضيف" ص-146-153

41- المرجع السابق- ص153

42- اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث- د.عبد المجيد حنون (أطروحة دكتوراه دولة في الأدب المقارن من جامعة الجزائر- إشراف د.أبو العيد دودو)- تم طبع هذه الأطروحة

سنة 1996 بالهيئة المصرية العامة للكتاب تحت عنوان "اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث"

43- ينظر المرجع السابق – ص11-43

44- ينظر : نفسه ص- 47-58

45- ينظر : نفسه ص59-81

46- ينظر: نفسه ص-83-95

47- ينظر: نفسه ص99-109

48- ينظر: نفسه ص111-127

49- ينظر: نفسه ص-129-145

50- ينظر: نفسه ص- 149-162

51- ينظر: نفسه ص-163-179

52- ينظر: نفسه ص-181-195

53- ينظر: نفسه ص-199-210

54- ينظر: نفسه ص-211-226

55- ينظر: نفسه ص-227-246

56- -دراسات- مجلة نصف سنوية تصدر عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات -ع6/س1993/4 -ص61-86

57- التواصل -مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية بجامعة عنابة- العدد00- جوان 1995 ص13-24

58 – قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي-أعمال المؤتمر الدولي- مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة- كلية الآداب/ جامعة القاهرة 22/20 ديسمبر 1995 -منشورات الجمعية المصرية للأدب المقارن- القاهرة 1998- ص 67-86

59- المرجع السابق ص-86

60- -ينظر: الأساطير الأدبية- برئاسة ا.د.عبد المجيد حنون -1999/ 2000- منشورات مخبر الأدب العام والمقارن جامعة باجي مختار -عنابة

61- قطوف ذاتية مهداة إلى ناصر الدين الأسد/ بحوث ودراسات أدبية -الطبعة العربية الأولى-1997- المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت- مقال د.عبد المجيد حنون- ص-437-451

62- المرجع السابق-451

63- من الصمت إلى الصوت.. فصول أدبية لغوية- مهداة إلى حسام الخطيب -دار الغرب الإسلامي- الطبعة الأولى -مقال د.عبد المجيد حنون "لمحة عن المقارنة في التراث النقدي العربي- ص363-390

64- المرجع السابق390

65- مجلة "اللغة العربية" العدد التاسع/ خريف 2003 -مقال أ.د.عبد المجيد حنون- ص79-98

* سبق للدكتور حنون وأن اهتم بمجال الأدب الموازي، مثل اهتمامه بالنكتة.، ينظر: تدخل "النكتة في الجزائرية" -ص88-97 أعمال الملتقى الوطني الثاني "الأدب الجزائري في ميزان النقد" أيام 10 و11 و12 ماي 1993 -مطبوع معهد اللغة والأدب العربي- جامعة عنابة

66- "مجلة اللغة العربية" ع9/ خريف 2003- ص89

67- مجلة "اللغة العربية"- عدد خاص/ خريف 2004 -مقال د.عبد المجيد حنون- ص111-137

68- مجلة "اللغة العربية" العدد 14/ شتاء 2005 -مقال د.عبد المجيد حنون "النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث" -ص215-238

69- المرجع السابق- ص235

* من خلال ما شاهدته وأنا طالب في الليسانس والماجستير والتبريز، واستخلاصا لمحاورات عديدة أجريتها مع زملائي الأساتذة فيما بعد، لقد رأيت أن الجانب المسيطر في جل مواد اختصاص الأدب الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي والمغربي والحديث والسر ديات والنقد واللغويات والآداب الأجنبية وما إلى ذلك هو التاريخ وليس الأدب.

** لعل هذا هو الذي جعل معظم *الطلبة* لا يلتفتون مجرد الالتفات إلى القراءة ثم الاكتفاء فقط بملخصات الأستاذ كما هي -حفظا أو نقلا- في الامتحانات... وعند التخرج، وبرغم العلامات الباهرة، لا يملك المتخرج من الزاد المعرفي والقدرات التعبيرية ما يؤهله حتى لتحرير طلب للتوظيف كما جرت العادة في بداية الحياة المهنية...

70- محاضرات في الأدب المقارن - د.زبير الدراقي- ديوان المطبوعات الجامعية -الجزائر- 1992
71- المرجع السابق- ص3-5
72- نفسه- ص7-13
73- نفسه- ص15-28
74- نفسه- ص29-44
75- نفسه- ص45-56
76- نفسه- ص57-69
77-نفسه- ص71-73
78- انظر مثلا: أ-حركة نشر الكتب في مصر في القرن التاسع عشر -عائدة إبراهيم نصير- الهيئة المصرية للكتاب -القاهرة-1994
ب- أوائل المطبوعات في مصر -جيهان محمود السيد- مخطوط رسالة دكتوراه -جامعة الإسكندرية- 2000
* استقيت هذه الإشارة من تجربتي الشخصية، طالب وأستاذا وقارئا، إذ ما تعرفت على أحد أساتذتنا المشتغلين على المقارنية إلا وجدته يتقن لغتين وأكثر مع استثماره لهذا الإتقان في التدريس دائما وفي التأليف أحيانا.
79- ينظر: "أصل العمل الفني" Der "ursprung deskunstwerkes" - مارتينهايدغر Martin HEIDEGGER - ترجمة د.أبو العيد دودو- منشورات كتاب الاختلاف -الجزائر- 2001.
80- ينظر: "الحمار الذهبي" " Asinus aureus" -لوكيس أبوليوس- Lucius APULEIS ترجمة -د.أبو العيد دودو- منشورات كتاب الاختلاف -الجزائر- 2001
81- مجلة "اللغة والأدب" -كلية الآداب واللغات- جامعة الجزائر -العدد 16- ديسمبر 2003 دراسة د.أبو العيد دودو- ص31-75
82- ينظر المرجع السابق- ص31-33
83- ينظر نفسه- ص33-34
84- ينظر نفسه- ص-34
85- ينظر نفسه- ص35-36
86- ينظر نفسه- ص36-37
87- ينظر نفسه- ص37-44
88- ينظر نفسه- ص44-51
89- ينظر نفسه- ص52-54
90- ينظر نفسه- ص54-57
91- ينظر: نفسه- ص57-60
92- ينظر: نفسه- ص60-62
93- ينظر: نفسه- ص62-65
94- ينظر: نفسه- ص66-73
* يشير د.دودو أن هذا الباب ليس من تأليف تسيما، وإنما من تأليف زميله جوهان ستروس Johan Stratz
95- ينظر: نفسه- ص73-74
** الكتابان هما: (نقد علم الاجتماع الأدبي/ علم النص الاجتماعي)
96- مجلة "اللغة العربية" خريف 2004- مقال أ.د.مختار نويوات "الدكتور أبو العيد دودو، نبذة وجيزة عن حياته وأثاره"- ص-69
97- مجلة "الرؤيا" يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين- العدد3/ السنة 2/ شتاء 1403هـ/ 1983م- مقال "العصور الأدبية: البنية الاجتماعية والأسلوب" بقلم: تيمور كلانيكزاي ترجمة: عبد القادر بوزيدة- ص-78-85
98- المرجع السابق-ص-78
99- نفسه- -ص-78
100- ينظر: نفسه-ص-80-81
101- نفسه- -ص-82
102- نفسه- -ص-85
103- الوجيز في الأدب المقارن Précis de littérature comparée -فرانسيس كلودون/ كارين حداد فولتنغ ترجمة: عبد القادر بوزيدة - السداسي الأول 2002- دار الحكمة- الجزائر.
104- المرجع السابق- ص-7-10
105- ينظر: نفسه- ص11-15
106- ينظر: نفسه- ص16-18
107- ينظر: نفسه- ص18-28
108- ينظر: نفسه- ص29-36
109- ينظر: نفسه- ص37-68
110- ينظر: نفسه- ص69-120

111- ينظر: نفسه- ص121-128

112- نفسه- ص5 مقدمة المترجم

113- ينظر: أعمال الملتقى الأول للمقارنين العرب -مقال د.مختار نويوات عن الترجمة- ص151-161 وترجمة عمار رجال لمحاضرة المقارن الفرنسي ميشيل باربو-ص-177-186

114- ما الأدب المقارن؟ تأليف بير برونيل/ مشيل روسو/ كلود بيشوا- ترجمة: عبد المنجيد حنون/ نسيمة عيلان/ عمار رجال- منشورات مخبر الأدب العام والمقارن-جامعة عنابة- 2005- ص04

115- معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين -ص237

116- ينظر المرجع السابق- ص237

117- ما الأدب المقارن؟ -مقدمة الترجمة ص04

* ترجمة: د.غسان السيد في 176 صفحة وكانت طبعته الأولى بمنشورات -دار علاء الدين/ دمشق في 1966 بينما تأخر طبع الترجمة الجزائرية إلى غاية 2005.

118- ينظر: المرجع السابق- ص-1-6

119- ينظر: نفسه- ص-7-21

120- ينظر: نفسه- ص-22-49

121- ينظر: نفسه- ص-50-117

122- ينظر: نفسه- ص-118-145

123- ينظر: نفسه- ص-146-169

124- ينظر: نفسه- ص-170-193

125- ينظر: نفسه- ص- 194-227

126- ينظر: نفسه- ص-228-250

127- ينظر: نفسه- ص-251-260

128- ينظر: نفسه- ص-262-282





الرواية ولغـــة المرأة

من أنوثـــة الحكي إلى ذكورة الكتابـــة

أ.لعموري زاوي
اللسانيات بقسم اللغة العربية وآدابها
-جامعة الجزائر-

- بسط منهجي/ أدب المرأة أم لغة المرأة:

تأتي هده المداخلة في سياق بحث تمفصلات الجنس الأدبي الروائي بين فعلي القراءة والكتابة، من خلال رصد ومعاينة فعل آخر هو فعل السرد بين تحقق سمتي المشافهة والتدوين، ثم تقصي موقع المرأة إزاء هاتين السمتين، من هنا لابد من فهم تلك المرحلة التي استأثرت فيها المرأة بوظيفة السرد، واكتفى فيها الرجل بالصمت والإنصات، والاستمتاع بالتفاصيل والجزئيات.

لكن كان لابد أن تسكت شهرزاد ذات ليلة عن الكلام المباح لتتحول إلى السجل المتاح، سجل الحكي من خلال الانتقال إلى فعل الكتابة وتجسيد المرويات والمحكيات وتدوينها، لتخترق بدلك حجب الرجال وترتاد عوالمهم، وكأنها ترفض أن تظل قابعة بين الكلمات والجمل والعبارات المتشظية في فضاء الحكي، وهي موقنة بأن النص ليس حكرا على الرجل، جاعلة من بلاغة القلم سبيلها الأمثل في إخراج حكاياتها من إيوان الملك الذي يملك وحده سلطة الاستماع والاستمتاع إلى زقاقات القارئ البسيط على اختلاف مستوياته وتعدد

اهتماماته، فاتسعت بذلك دائرة القراءة، وتأكدت مصداقية الكتابة التي أصبحت هاجسا حقيقيا يستميل المرأة ويخرجها من خدرها ليلقي بها في متاهات التأليف.

من هنا كان لابد من مساءلة لغة المرأة في الرواية، لكي لا نقول أدب المرأة تمييزا له عن أدب الرجل، ولنا في ذلك تصورنا الذي يجعلنا نؤثر استخدام مصطلح "لغة" عن "أدب" فنقول لغة المرأة بدلا من أدب المرأة، ذلك أن مصطلح الأدب في اعتقادنا لا يتجزأ، بل نمط الكتابة هو ما يتحول ويخضع لمقاييس التبدل والتطور، والانتقال في نمط الكتابة يصطحب معه تنوعا آخر يطال لغة الإبداع التي لا تقبل الجمود والثبات، فتبقى منفتحة على طبيعة التجارب التي نكتب عنها.

وعليه كان من جملة الأسئلة التي صاغتها مداخلتنا هذه في بحث إشكالية الرواية ولغة المرأة، والوقوف على ما يفرق لغة المرأة عن لغة الرجل هي:

- هل نجحت المرأة في ولوجها عالم الكتابة أن تحكي الرجل كما يحب أن يُحكى؟

- هل تحكي المرأة ذاتها أم تحكي قطبها الذكوري Animos من خلال استعارة الصوت السردي الرجولي وتوظيفه داخل عوالمها السردية؟

- ما طبيعة اللغة السردية للمرأة وما هي خصوصياتها؟

- ثم كيف استطاعت المرأة أن تنقل الحكاية من مخدع السرد إلى مرتع الكتابة؟ من ذا الذي عليه أن يروي الحكايات؟ أن يكتبها ويغلق عليها داخل كتاب ويمررها من يد ليد ومن فم لأذن؟

أ- المرأة والإبداع الروائي

إذا نظرنا إلى خارطة الإبداع الروائي وجدنا أن الرجل قد استأثر بالخطاب الأدبي والإبداعي عموما، في حين كثيرا ما يتم دمغ الأدب الذي تنتجه المرأة "بالذاتية والمحدودية"، محدودية الانتشار لأنه يقتصر على النساء من القراء فقط، وهذا الحكم –الذي قد يكون في بعض الأحيان ظالما– له ما يبرره، فعادة ما ينظر إلى أدب المرأة من خلال ثلاثة مداخل:

- المدخل الأول: الأدب الذي تكتبه المرأة
- المدخل الثاني: الأدب الذي يكتب عن المرأة
- المدخل الثالث: الأدب الذي تقرؤه المرأة

وبهذا يمكن أن يختلف مفهومنا عن أدب المرأة طبقا للمنظور الذي ننظر إليه من خلاله"[1]

وبهذا كانت المرأة وما تزال طرفا مهما في كل عملية إبداعية، بل وقد أصبحت محورا بارزا في الاشتغال النقدي، لاسيما النقد الموضوعاتي الذي يصرف اهتمامه إلى التيمات والموضوعات النصية الروائية، ومن ثم كانت هي أهم تيماته.

1- بين إغواء الكتابة وفتنة القراءة:

من هنا مبعث السؤال ومبتدى المقال، هل اختارت المرأة أن تقرأ أم أن جنوحها للكتابة تمرد جعلها تيمة، وإن كانت التيمة المهيمنة في كتابات الرجل، فطالما كانت المرأة تقرأ في أعمال الروائيين، وبين القراءة والكتابة سجال طويل، وفجوة ترنو المرأة إلى رتقها، وهي تحاول بذلك أن تثبت للرجل على أنها تستطيع كذلك أن تكتب، بل وأن تبرع في

الكتابة مثلما برعت في نسج الأقاصيص والحكايات، وتفننت في نقلها وسردها.

من هنا يتجلى لنا موقف الناقد عبد الله الغذامي ويتأكد في ثلاثيته النقدية التي تتناول خطاب المرأة "المرأة واللغة 1" و"المرأة واللغة2" و"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، كما عرض لها في كتاب آخر بعنوان "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، على أن الغذامي في مشروعه يحاول فهم خطابين يختلفان ليأتلفان هما "المرأة والرجل"، يقول: "بما أن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية، وهذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة، وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد معنى، من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايات، وفي المجازات والكتابات، ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل يتنشأ في ظله"2

من هنا نفهم السر الذي جعل المرأة لفترة طويلة موضوعا يُكتب لا ذاتا تُكتب، لكن كان لابد أن تتحول للكتابة لتثبت للرجل أنها وإن لم تختر أن تُكتب فإنها تملك الخيار في أن تكتب، ولذلك فإن المرأة بدافع نفسي قوي آثرت أن تلج عالم الرجال محاولة امتلاك ناصية اللغة والتحول إلى الكتابة، ومن ثم فإنها "خرجت – كما يقول الغذامي– عمليا من مرحلة الحكي ودخلت إلى زمن الكتابة، ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية، والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص إذ السيادة النصوصية محتكر ذكوري، وتأتي المرأة بوصفها ناتجا ثقافيا جرت ترجمته، وجرى امتلاكه بالمصطلح المذكر والشرط المذكر، ولذا فإن المرأة تقرأ أو تكتب حسب شروط الرجل، فهي لذا تتصرف مثل الرجل، أو بالأحرى تسترجل"3

وإلى جانب "سيادة مركزية الكلمة الفحونية هناك الجبروت الرمزي، وثقافة الوهم التي صنعت أنساقها الخاصة لدى مستهلكي هذه الثقافة"4، وهنا تحضر أحلام مستغانمي، ورجاء عالم، ورضوى عاشور، ونورا أمين، وسلوى بكر، وحنان الشيخ وغيرهن، ولأن المرأة تقرأ وتكتب حسب شروط الرجل، فإن القارئ كثيرا ما يقرأ في الكتابة النسائية "الرجل"، فتستحيل الأصوات السردية في العالم الروائي لهؤلاء المبدعات إلى رجال، مثلما فعلت أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" حين تماهت مع شخصية خالد حتى كأن أحلام هي خالد يحكي قصته، ومن ثم هي مالك حداد في معاناته، ولعل الضمير المتكرر المحيل إلى العنصر الرجولي يثبت للقارئ استبداد الرجل واستئثاره بالكتابة دون المرأة، ويمكننا أن نقف على هذه الحقيقة في بعض المقاطع من الرواية "تراني أعي في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكينا، وأن الكتابة إليك قاتلة كحبك "الرواية، ص10"، "تتزاحم الجمل في ذهني، كل تلك التي لم تتوقعيها" "الرواية، ص11"، "وها أنت تدخلين إلي من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات مع صوت المآذن نفسه، وصوت الباعة، وخطى النساء الملتحفات بالسواد، والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب" "الرواية، ص11"، "ألم تكوني امرأة من ورق، تحب وتكره على ورق، وتهجر وتعود على ورق، وتقتل وتحيي بجرة قلم" "الرواية، ص16"

لكأنّي بالكاتبة ترتحل في أفق تخييلي رجوني مستحضرة لقطات من حياة رجل محب، وذاكرة أنهكتها الأحداث والأزمنة المنقضية.

2- الرواية وتقنّع السرد:

لقد استحالت تقنية القناع السردي إلى استراتيجية تأليفية تنهض عليها تقنيات الكتابة، فغدت بذلك حيلة من الحيل الإبداعية التي يؤسس عليها النص الروائي، ولأن وضع المرأة كان يقتضي منها الجنوح إلى التلميح والموارية وترك التصريح الذي يعارض تفكير المنظومة الاجتماعية في تصورها للمرأة، وما يجب أن تكون عليه، فقد أبدعت من هذا المنطلق، إذ كثيرا ما قوبل خطاب المرأة بشيء من الحساسية المفرطة، والاحتماء بالمناطق الآمنة التي تحاول أن تضع المرأة في منأى عن الابتذال.

وتأسيسا على هذه الخشية التي استبدت بالمرأة وأظهرت وعيا كبيرا لديها بطبيعة المجتمع الذكوري الذي يبقى محافظا، رغم ما قد يبدو عليه من انفتاح وتحرر فإنها آثرت استثمار تقنية القناع في عرض جوانب من سيرتها الذاتية "باستعارة ذات ذكورية تتولى الحكي مثلما هو شأن شخصيات خالد بن طوبال في"ذاكرة الجسد"، وهو أو صاحب الثوب الأسود في "فوضى الحواس"، و"عابر سرير"، وعمر في نصي "بين فكي وطن"، والسي سعيد في رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك، والسعيد في نص "بحر الصمت" لياسمينة صالح، وذلك لأن مساحة التسامح مع المرأة الكاتبة أقل بكثير من تلك التي يتمتع بها المبدع "الرجل""5

لكن بالموازاة ظهرت كتابات أخرى في المشرق أظهرت تحد كبير لقيم المجتمع ومسلماته، فقد تابعت الروائية السورية كوليت خوري المولودة عام 1937 هذا التحدي للقيم الراسخة -رغم الفترة المتقدمة التي طغت عليها النزعة المحافظة- وذلك حين نشرت رواية تحمل عنوانا استفزازيا هو "أيام معهُ" 1959، ثم "ليلة واحدة" 1961، وقد أثارت الرواية الأولى ضجة كبيرة بسبب وصفها الصريح لعلاقة غرامية بين فتاة شابة ورجل يكبرها سنا ترفضه في النهاية، كما استخدمت كاتبة سورية أخرى هي غادة السمان المولودة عام 1942 أعمالها القصصية المبكرة خاصة في مضمار القصة القصيرة للتأكيد على دور النساء وحقوقهن كشخصيات مستقلة... ومن بين هؤلاء الكاتبات حنان الشيخ المولودة عام 1945 التي تعالج بطريقة مباشرة وضع المرأة في مجتمع تسيطر عليه قيم الرجال، وأفضل أعمالها حتى الآن هو "حكاية زهرة" 1980، ترجمت إلى الإنجليزية عام 1986"6 .

ومع ذلك فإنها لم تستطع أن تستحوذ وتهيمن على جميع المقاطع السردية بوصفها ساردة "أنثى"، بل كانت تستعير بعض الأصوات الذكورية لتمنحها وظيفة السرد، مخففة بذلك وطأة الحكي الذي يعادل في حقيقة الأمر رواية سيرتها الذاتية، فبعد أن تصف صوتها في روايتها "حكاية زهرة" بأنه صوت نعامة مباشرة، وبعد أن تعلن خالها هاشم بأنه مخطئ تسمح لحكايتين أخريين بأن يصطدما بحكايتها، ما يرويه كل من هاشم وماجد، وهي لا تكتفي بسرد جانب من الحكاية، بل إنها شأن سابقتها شهرزاد تنسق رواية الآخرين للأحداث بحيث تحدث أكبر تأثير ممكن لها، وهذان

الفصلان لا يوفران تعليقات من جانب الرجلين حول دوافعهما فحسب، بل إنهما يقدمان كذلك صورة مختلفة عن زهرة نفسها، وهنا نجد أنفسنا نعيش وضعية سردية غنية، حيث إن الرواية أنثى تشارك في الأحداث، وتسمح في نفس الوقت لشخصيتين من الذكور بأن يقدما وجهتي نظرهما عن طريق السرد حول الشخصية النسائية التي تقوم هي نفسها بالدور الرئيسي في تنسيق السرد برمته"7

وكأني بالمرأة تريد أن تبصر ذاتها مستعيرة أعين الرجال، فلا تقنع بنظرة المرأة لها بقدر ما ترضيها نظرة الرجل، من هنا مأساتها فهي لا تحكي عن ذاتها إلا لتحكي عن صورتها في المجتمع الذكوري الذي يرى فيها النقيضين "المقدس والمدنس"، وهنا تتجلى قدرة تمثل الغير في الكتابة، فأن تَكتُب عن ذاتك بشكل مباشر لا لبس فيه أيسر وأهون من أن تَكتُبَ ذاتك لتكتب موضوعا، وما من سبيل لذلك غير الكتابة، تلك السيادة النصوصية الذكورية التي عزمت المرأة على اقتحامها وولوجها.

هذا التصور تؤكده أيديولوجية اللغة التي لا تقف عند حدود التمييز بين الرجل والمرأة، بل تمتد لتشكل العالم بكل مفرداته من خلال ثنائية المذكر/ المؤنث، فكل أسماء اللغة إما مذكر أو مؤنث، ولا مجال في اللغة العربية لما يسمى الأسماء المحايدة... صحيح أن علماء اللغة يميّزون بين المؤنث الحقيقي والمؤنث المجازي.. لكن هذا التمييز لا يعفي المؤنث المجازي من الخضوع لكل آليات التصنيف التي يخضع لها المؤنث الحقيقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا نجد التمييز الحقيقي بين مذكر حقيقي ومذكر مجازي، وهو أمر يكشف عن تصور أن "التذكير" هو الأصل الفاعل، والمؤنث فرع لا فاعلية له، وبحكم هذه الفاعلية للمذكر من حيث هو الأصل تصر اللغة العربية على أن يعامل الجمع اللغوي معاملة المذكر، حتى ولو كان المشار إليه بالصيغة جمعا من النساء بشرط أن يكون بين الجمع رجل واحد، هكذا يلغي وجود رجل واحد مجتمعا من النساء، فيشار إليه بصيغة جمع المذكر لا بصيغة جمع المؤنث"8

هذا ما وعته المرأة لحظة تحولها إلى الكتابة، بحيث لم تنس يوما أنها تظل أنثى تواجه مجتمعا ذكوريا، لطالما استأثر بالنص، نص كثيرا ما استحالت المرأة فيه إلى تيمة من تيماته، وإن كانت التيمة الكبرى، فهي لم تختر طواعية أن تُكتَب، بل كُتبت بدافع فحولة الكتابة، ثم اختارت أن تَكتُب لذات الدافع الذي لا ينتقص من رجولة الرجل، ويحاول ألا يزري بمقام المرأة، التي تكتب مستحضرة صفة التذكير التي هي الأصل عند كل كتابة.

حين تجابه الكاتبة نورا أمين ذكورة عاشقها ومجتمعها في روايتها "قميص بني فارغ" "فجل غايتها التحرر من هاتين الشبهتين، أي أنها لا تستثمر آخريتها otherness في إنشاء خطاب معاداة للرجل.. فيبدو عداؤها محايدا بدرجة كبيرة، بل إن القارئ ليلتمس تأكيدا لحيادها الجنسي أو خنثويتها بتلبسها أليغوريا حالة من الذكورة، لاسيما وهي تؤنث كتابتها، ممارسة عليها وعلى عاشقها ذكورة خاصة يعبر عنها فعل الكتابة وأداتها، أما وقد عثرت على عاشقها الذي خلقته كتابتها، فإنها لم تعد بحاجة إلى لعب دور نقيض، لأنها ستلتحم معه في قص متخيل دون سلطات اجتماعية مسبقة، راجية أن يتحول القص إلى واقع معيش، وهي بذلك تحاول استخراج أناها العميق الكامن

وراء أناها الاجتماعي يعود للأنيما والأنيموس تزانهما النفسي لديها"9

إذن فإن اتجاه المرأة إلى الكتابة كان بوعي منها لما يتوقعه الرجل ويتطلع إليه، على أن الحالة التي يصطلح عليها علم النفس المعاصر بـ"الأنيما والأنيموس"10، هي المشكلة للدوافع النفسية القوية التي ترتجى من الكتابة، إذ يملك كل من الرجل والمرأة قطبا نفسيا داخليا يمكن استبطانه والوقوف عليه من خلال وضع الكتابة وما تعبر عنه، "فمثلما يدع الرجل عمله ينبثق انطلاقا من عالمه الداخلي الأنثوي كمخلوق بكليته، كذلك يقدم عالم المرأة الداخلي المذكر بذورا خلاقة في حالة استثمار الجانب المؤنث من الرجل، وهذا هو منشأ المرأة الملهمة"11.

من هنا ينبغي فهم الموقع الذي تبدع منه المرأة، وتشيد من خلاله عالمها الأدبي والجمالي، فكأن المرأة لا تكف عن سرد سيرتها الذاتية، ولكن كما يحب الرجل أن يطالعها.

ب- جدل الشفاهي والكتابي

هما صنوان لا يفترقان، فالمشافهة كتابة ما، والكتابة خطاب ما، والسؤال الذي تثيره جدلية علاقتهما هو: أيهما أسبق وأنجع وأسرع عند التلقي، من هنا تواشج الخطابان "الشفاهي والكتابي" لا ليتناقضان، بل ليأتلفان، فالرواية استدعت لأن تقرأ سبيل الكتابة، وكذلك الخطاب الشفاهي فإن سحره يتحقق لحظة التلفظ به لأنه يتزامن ولحظة الوعي بمكنونه.

لكن السؤال الذي نستجلي به حقيقة الخطابين ونقف من خلاله على طبيعة كل منهما هو:

- من يملك سلطة الحكي؟ ومن يملك سلطة النسخ؟ بين رواية الحكايات وتدوينها أين تكمن وظيفة المرأة؟

1- الحكاية/ المشافهة وعودة التدوين:

قديما كانت تملك شهرزاد ورقة رابحة على درجة كبيرة من الأهمية وهي: "فن الحكي، لا تكفي معرفة الحكايات بل يجب إضافة إلى ذلك معرفة طريقة روايتها، وأيضا التمكن من إغراء المستمع بالإنصات إليها"12

صحيح أن شهرزاد كانت تروي عددا هائلا من الحكايات، فتشافه الملك شهريار بها، وتحرص على نقل الأغرب والأعجب منها بشيء من الظرفة والطرفة، من خلال عنصر التشويق الذي يعلق نهاية الحكاية ويوقفها عند النقطة الحرجة التي تستوجب الانتظار، وتستبقي فضول المتلقي الذي هو "الملك"، لأن موت الحكاية يعادل موتها.

ولكن السؤال الذي يبعث عنصر التدوين في كل هذه الحكايات هو: كيف وصلت كل هذه الحكايات من مخدع شهرزاد إلى رعية الملك وعموم القراء؟

هنا نقول في البدء كانت الكتب، "فلم تبتكر شهرزاد الحكايات التي قامت بروايتها، إذ أنها تضطلع بدور الناقلة والراوية فقط، وبالفعل كل حكاية من حكاياتها تستهل "ببروتوكول افتتاحي" هو عبارة عن مقطع طقوسي يربطها بصوت مجهول وخفي: يحكى، أو بلغني"13

والكلمة الأخيرة تتبع بخطاب مباشر للملك "المتلقي"، وحضور المتلقي في الثقافة العربية الكلاسيكية يعد ضرورة ملحة من أجل انتقال

النص، ففي كل حكاية تحرص شهرزاد على توجيه الخطاب للملك بوصفه المتلقي الأول لحكاياتها، والذي يمنح الفعالية والنجاعة للحكايات كونها تحكي حكايته، فهي تحكي للملك عن الملوك وأشباههم، فهي كثيرا ما تحكي للرجل عن الرجل وبلفظ الرجل "السارد" في أحايين كثيرة.

من هنا فإن القول باستئثار الرجل بالنص من خلال الكتابة الروائية وتسيده النصي، يجعلنا نبحث عن لحظة البدء، وعن الأصل الذي انبثق عنه فعل الحكي، فلئن كانت المرأة بارعة في الحكي، فإنها قد أجادت في الكتابة كذلك لأن حكاياها من نسج الكتب والمدونات والنسخ بوصفها نسقا ثقافيا ذكوريا، وهي تشكل خزانتها المفضلة "فشهرزاد لم تجمع حكاياتها عن طريق الرواية الشفهية بقدر ما جمعتها من الكتب، أساتذتها هم الكتب فقط، والبالغ عددها ألفا، حيث درست الطب والشعر والتاريخ وأقوال الحكماء والملوك، فمن هذه الذاكرة المكتوبة والزاخرة استقت مادة حكاياتها، ونهلت مادة العبرة التي قدمتها لشهريار ليلة بعد ليلة، في البدء هناك خزانة"14.

من هنا فإن جنوح المرأة إلى عالم الكتابة والإبداع الروائي كان من منطلق الوعي بالأصول الأولى، والتحقق من أن الكتابة ليست حكرا على الرجل، فهي لمن يملك ذاكرة مكتوبة زاخرة ومتخنة، لأن الحكايات وهي تنشد جمهورا واسعا من القراء تتخذ من التدوين عتبة لها يلج منها هؤلاء، وإلا فكيف نفسر اتصالنا بها رغم تباعدنا عنها تاريخيا، فالمسافة الزمنية تتضاءل وتتقلص من خلال فعلي التدوين والقراءة.

2- الكتابة/ سلطة النسخ:

إذا كانت سلطة الحكي ترجع إلى شهرزاد ومعها إلى المرأة التي بطبيعتها تقوى على الاسترسال في بسط الحكايا والقصص، فإن سلطة النسخ منوطة بالملك "شهريار" ومعه الرجل الذي يكتب بنهم كبير وإن شاركته المرأة في ذلك، حيث أن عددا كبيرا من حكايات الليالي ينتهي بالإشارة إلى تدوينها وكتابتها، "فيتحقق هذا التدوين بقرار ملكي، وحده الملك يستطيع أن يأمر بتسجيل حكاية ما، ووحده ينهي الحكاية ويمنحها خاتمتها الحقيقية، وذلك بجعل الكتابة مآلا للسرد، فالكتابة ترتبط بالملك الذي يكفل الحكاية ويضمن قيمتها"15

من هنا نفهم وضعية الرجل وتموضعه في عالم الإبداع الروائي، حيث أن تسيده النصي نتاج السلطة التي عُهدت إليه، وجعلته ينسخ أو يصدر الأمر بالنسخ، فانسحب هذا التصور والاعتقاد على الكتابات التي يتولاها الرجل، وصارت كتابة المرأة نشازا في بعض الأحايين، لكن هذا الاعتقاد بدأ يتراجع بفعل الزخم الإبداعي، والكتابات التي تترى وبأقلام نسائية تحاول أن تثبت للرجل وجودها بتقويض مملكته النصية.



نصل من مداخلتنا البسيطة هذه إلى القول بوجود كتابة جادة وجريئة تتولاها المرأة، تحاول أن تثبت للرجل أنها قادرة على ولوج عالمه النصي، لا لأجل المنافسة وإنما لتكشف عن نهاية سجنها الذي دام طويلا في غياهب قمقم يُصدر صنوف الحكايا وألوان الحواديث شفاهة حال معالجته، معلنة بذلك تحولها نحو الكتابة

النصية التي تربع الرجل على عرشها لأمد طويل، محاولة أن تقول للقارئ الرجل بإمكانك قراءتي متى ما شئت، بل وستقرأ ذاتك كلما قرأتني، فأنا أنت وأنت أنا، قد قرأت عني بقدر ما كتبتني، آن لك أن تقرأني بقدر ما سأكتبك، وسأكتب لك أيضا لحظة الكتابة عنك إليك.

هوامش البحث

أ-المصادر:

أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993

ب-المراجع:

1- هبة شريف، هل للنص النسائي خصوصية، "دراسة لرواية الباب المفتوح لـ لطيفة الزيات"، هاجر، مجلة المرأة1، عدد3، ط1، 1993، سينما للنشر، القاهرة، مصر، ص134

2- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، الجزء الأول، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص8

3- المرجع نفسه، ص47

4- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، الجزء الثاني، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص3

5- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، الملتقى الدولي السابع للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ص67

6- آلان روجر، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص152

7- المرجع نفسه، ص301

8- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص31

9- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص228

10- مصطلحان يندرجان ضمن مصطلحات علم النفس، الأنيما anima، وهو الجانب أو القطب الأنثوي في شخصية الذكر، والأنيموس animos، وهو الجانب أو القطب الذكوري في شخصية الأنثى.

11- ك، غ، يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1997، اللاذقية، سوريا، ص143

12- عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، نشر الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص.16

13- المرجع نفسه، ص18

14- المرجع نفسه، ص19

15- المرجع نفسه، ص26

الأثر الفني إنشاء وإنجازا.

بقلم: ميكال دوفرين
ترجمة وتعريب: أ.د.حبيب مونسي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية- سيدي بلعباس

على الأثر الفني أن يقدم ذاته للإدراك! ويجب إنجازه لينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. ويتحتم على الإنجاز -على الأقل- بالنسبة لبعض الآثار التي تقوم على الرموز في انتظار من يفعلها. عندها يمكننا أن نتحدث عن وجود افتراضي، حتى وإن كان الأثر منتهيا لا يضيف إليه الإجراء شيئا على إلى مقصد المؤلف. وضرورة التحقيق -مثلما يقول لنا "إنغاردن" "INGARDEN" يفرضها علينا الأدب المسرحي مثلا. فعندما أقول مسرحية أشعر أن ثمة شيء ناقص أحاول إتمامه، وأنا أفكر -في شيء من الغموض، وحسب معرفتي بالمسرح- في الإخراج والمواقف، والنبرات. وكأن ما أفعله إنجاز خيالي، بيد أنه يبعث الحياة في النص، ويضيء عتمته. فكلمة تأخذ معناها لأنها تنفلت مثل الاعتراف، وأخرى لأنها تنفجر، ومشهد يغدو دراميا فقط للوجود المحتشم لشخصية ملكية صامتة، وعبارة "كم استثقل هذه الزينات، وهذا الحجاب الفضفاض" تستدعي حركة نوعية، أو زيا خاصا. فإذا كان المؤلف في بعض الأحايين قد عمد إلى تسجيل إشارات تخص الديكور، أو اللعب، فذلك لأجل القارئ أولا حتى يثير خياله في الحدود التي يسمح الكتاب فيها بمضاعفة المشرح المشاهد للمسرح المقروء.(1) وفي واقع الأمر، يكون جهد التخييل الذي أسديه للنص، حين يعترض إدراكي المباشر خط الكلمات، في خدمة الحكم، دون الإدراك. لأنني عندما أنجز المسرحية وفق قدراتي الخاصة، فإنني أسعى قبل كل شيء إلى الفهم، إلى الاكتشاف، أو إلى مناقشة المعنى. إنها حقيقة القراءة. ففي غياب الوجود الحسي الذي يتحول الأثر بموجبه إلى موضوع جمالي، يقوم الأثر مادة للتفكير ببنيته ودلالته. بيد أنني في المسرح أتلقى السحر، أما في القراءة فإنني ببرودة أتدرب على ذكاء النص، والاستفادة الحسنة منه.ومن ثم تقدير الأثر. إنه التقدير الوحيد الذي تنتظره المسرحيات التي لم يتسنى لها حظ الوقوف على الخشبة.. وعندما لا أقف منها موقفا إستيطيقيا، فإن الأثر لم يتحقق عندي موضوعا جماليا.(2) وذلك الاكتشاف يحققه الإنجاز الفعلي للمسرحية. وقبل البحث عن التغيير الذي يحمله الإنجاز لأصول الأثر، لنرى كيف تفرض بعض الفنون إجراءها الخاص الذي يميزها عن غيرها.

1- الفنون التي يكون فيها المنجز غير المؤلف

إن الفنون التي تقتضي إنجازا، هي تلك الفنون التي يكون فيها إجراؤها مرحلة منفصلة عن إبداعها. وقد نسمي العرض الأول للمسرحية إبداعا، حتى وإن كان الممثل غير المؤلف، يحقق فيها لذاته نعت الفنان. ومن دون شك يظهر الفرق شاسعا بين الإنجاز والإبداع في العلاقة بين المهندس المعماري والمقاول. وبدرجة أقل أقل بين مصمم الرقصة والراقص. لأن فن "الباليه" "BALLET" هو الفن الذي لا وجود له في غياب المنجز، لأنه يفتقر إلى نظام من الرموز المحددة، وتتعين قيمته من قيمة المنجز وحده. وبغض النظر عن المهندس المعماري، فإن ادعى الممثل والعازف والراقص نعت الفنان، فلإحساسهم جميعا بضرورتهم للفن... كيف ذلك؟

مثلما يرى "هيغل" "HEGEL" فإن الفكرة تمر عبر الطبيعة. وهنا يمر الموضوع الجمالي عبر الإنسان، ويصير الإنسان مادة.. مادة نفسية، أكثر طواعية وأقل تمردا، ثم تختفي كلما كف الإنسان عن التمثيل. فإذا كانت مادة الأثر هي المحسوس، فإنه يتوجب على المحسوس أن يكون من إنتاج الإنسان، مثلما تكون الأصوات نتاج العازف، أو أن يكون المحسوس جسد الإنسان عندما يتجلى للرؤية، مثلما هي عادات الراقص ومن قبل الممثل.

-فما هو إذن قانون المنجز؟

إنه مثل العبد -حسب أرسطو- إرادته ملك يمين سيده. وإرادة المنجز ملك يمين الأثر. إنه مسكون، محروم، طيع لنيَّة خارجية. إننا نعلم كيف طور "سارتر" "SARTRE" التناقض الشهير ل"ديدرو" "DIDEROT" مبينا كيف يستحوذ الوهمي على الكاتب، فيغدو غير واقعي في الشخصية التي يتقمصها. إذ ليس المطلوب القيام ببعض الحركات تحت الطلب، والإذعان لسلسلة من الإيعاز. فليس النص خطاطة نكسوها أقوالا وأفعالا. وإنما المطلوب أن ننفخ فيه الحياة، فيحيا بذاته. فالممثل الذي يبدع -مثلما نقول- دورا من الخلال الحياة التي يبعثها في الأثر، يحق له أن ينعت نفسه فنانا. فالفكرة التي ينطوي عليها الأثر -إذا رغبنا في العودة إلى تعبير "هيغل"- لا تطالب بالترجمة وحسب، وإنما ترغب في الحياة، حتى تكون بحق فكرة. لأن الفكرة التي تظل حبيسة العتمة الداخلية ليست فكرة، قبل أن تثبت جدارتها. وهكذا.. فبواسطة المنجز، وعبر الإنسان، يتجلى لي الأثر ويخاطبني. الإنسان ذلك الموضوع الدال بامتياز.

ومن دون شك فالدلالة تأتي من الكلمات التي يتلفظ بها الممثل، أو من الأصوات التي يصدرها العازف. وليس للكلمات من معنى إلا حين الجهر بها. حين تعود اللغة إلى وضعها الأول، وضع الكلام. لأنه يتعذر فصل الكلمة عن المُشكّلات الجسدية التي ترافقه، والنبر، والإيماءات، وما يسميه "هوسير" "HUSSERL" نوعية المظاهر،

لا تظهر المحتوى السيكولوجي فقط، وإنما تظهر كذلك المعنى. أو بالأحرى المعنى مشدودا إلى المكون السيكولوجي. وما نقوله ليس مفصولا عما ننوي قوله، والكيفية التي نقوله بها. ولهذا السبب لا يمكن تذوق القصيدة الشعرية تذوقا تاما قراءةً، وإنما يكون التذوق كليا حين الإنشاد. وأكثر من ذلك فيما يخص المسرحية. فمن خلال الصوت تصير اللغة حدثا إنسانيا، يقوم فيه الرمز بدور كامل، كذا الأمر بالنسبة للرموز الموسيقية. ولا يصوِّت الكمان إلا إذا صوت الإنسان ذاته. فالآلة في يد العازف كالحنجرة في صدر المغني. إنها امتداد لجسده.. وفي الجسد تتم حقيقة التقمص الموسيقي. غير أنه الجسد الذي هذبته الآلة، وخضع للتمرين الطويل، ليتحول بدوره إلى آلة. ذلك ما نشهده بصورة واضحة في قائد الجوقة.. فهو كالمخرج، أو مصمم الرقص، الوسيط الضروري بين الأثر والمنجز.. يأمر .. يوجه الإنجاز.. لأن الأثر يجد وحدته في ذاته.. فيجري منه مجرى الدم.. يسكنه.. ويمكّنه أخيرا من الظهور بواسطة إيماءاته -حتى وإن كانت حركاته بسيطة في كثير من الأحايين- بنفس الصورة التي يحقق بها الراقص في ذاته الرقصة. وتغدو الموسيقى والرقص لغة دالة، ما دامت مُبلّغة من طرف الإنسان.

وحتى يتسنى لنا فهم ما يسديه المنجز للأثر، يجب علينا أن ندرك أنه على الأثر أن يتطابق مع المنجز الذي يلتمسه. وما فيه من رشاقة تقاس بمدى فرحة التمثيل. وأحسن بوادر القبول، أن يقول المخرج لنفسه: هذه مسرحية قابلة للتمثيل. عندما يعن له كل مشهد مندمجا مباشرة في موقف على الركح، وكل حوار في هيئة. عندما تتبع المسرحية منطقا جسديا وحركيا. وفي الموسيقى يعطي المنطق الجسدي للفن إيقاعه المتميز. وبقدر ما يكون العازف فرحا مرحا، تكون الموسيقى كذلك. بل ينصاع المؤلف عادة أثناء التأليف إلى جذب جسده، فيحاول تجريب بعض جمله على البيانو. قد يكون جسدا روّضه التدريب الطويل، وأعطاه عفوية كاملة، تمكنه من الاتحاد الطبيعي بالأثر. بل يتوجب كذلك أن يكون الأثر مبيتا.. مضبوطا.. شريطة أن يختفي العنت تحت ستار السهولة المحسوس.. قد تكون الرياضيات رشيقة إذا كانت القواعد في خدمة التلقائية.. فالأذن تعشق ما يروق للأصابع عزفه. وكيف تكون قيمة الرقصة إذا ضجر الراقص من حركاتها؟ ولم ينفتح جسده على إمكاناته القصوى التي يطيقها؟ هكذا إذن يقوم الإنجاز بإثبات قيمة الأثر.أو -على الأقل- تلك الميزة الأساسية للعب الحر المحسوس الذي يسديه المنجز. وذلك وحده كاف لتحديد مسؤولية المنجز، فيتحتم عليه الإخلاص للأثر كلما قام بتجليته.

– الإخلاص لماذا؟

إننا نصطدم منذ الآن بمشكلة قانون الأثر قبل الإنجاز. هذه المشكلة تجد تمثيلها الخاص بالنسبة للمشاهد أو الناقد، أو الممثل، في دائرة: فعندما نترك الموقف الاستيطيقي لتذوق تمثيل الأثر، فإننا نقيس التمثيل انطلاقا من الأثر، لأننا نعرف الأثر استنادا إلى التمثيلات السابقة. بيد أنه يتحتم

علينا الاعتراف بحقيقة للأثر، مستقلة عن الإنجاز، أو سابقة عليه. فالمقصود هنا ليس هو معرفة الأثر قبل الإنجاز بقدر التحقق من أن الإنجاز يلبي كيفية الإنجاز التي يرغب فيها الأثر حتى يتجلى موضوعا إستيطيقيا. ولذلك نتحدث هنا عن الحقيقة لا عن الواقعية، فواقع الأثر هو كونه على الهيئة التي هي له. منجزا أو من دون إنجاز. أما حقيقته فهي في ما يرغب الأثر أن يكونه، وما يحققه الأثر بواسطة الإنجاز. إن الموضوع الإستيطيقي هو الموضوع الذي نحيل عليه ضمنيا للحديث عن الأثر، ولتذوق إنجازه. إن وجود الأثر، يكشفه الإنجاز أثناء التحقق. فليس لنا إلا فكرة ناقصة عن الأثر ما دمنا لم نشهد إنجازه، أو على الأقل لم نتمثل ذلك في خلدنا. إننا من خلال إنجاز الأثر نقصد حقيقته. إنها الحقيقة التي توجه حكمنا على الإنجازات السالفة للأثر، وكذلك الإنجاز المشاهد.

ومن أين لنا بمثل هذه الحقيقة إن لم تكن من الإنجاز نفسه؟ يكتسب تجلي الأثر ضرورة قد يكون معها الإنجاز إما موجها للحكم، وإما مخلا به، حين يفرض علينا صورة نهائية للموضوع الإستيطيقي، كارتباط "موت الإوز" "la mort du cygne" في أذهان العامة بـ"PAWLOVA" و"بيتروشكـ" "PETROUVCHKA" بـ "نيجنسكي" "NIJINSKI" و"كنوك" "KNOCK" بـ "جوفي" "JOUVET" و"أوندين" "ONDINE" بـ "مادلين أوزيراي" "MADELEINE OZERAY" باعتبارها تقمصت كلمة تنفي غيرها. ويكمن خطر مثل هذه الارتباطات في كونها تستند إلى تقليد لم يعترض عليه أحد من قبل، دون النظر إلى إخلاصها للأثر. حينها تغطي الوجه الحقيقي للأثر، وتشوه الحكم. وأخطر من ذلك -أحيانا- قد تؤثر على الإبداع الفني في حالة تمثل هذا الأخير الإنجاز المشهور والانضباط وفق خصوصياته.

لقد اقتضت الضرورة واحدا مثل "ليفار" "LIFAR" لتليين التصور الضيق للرقص الكلاسيكي، من غير إخلال بالتقاليد. وواحد مثل "فاغنر" "VAGNER"، ومن قبل "بارليوز" "BERLIOZ" حتى يعطي للجوقة سعة جديدة. وواحد مثل "دو بوسيه" "DEBUSSY" ليعيد للبيانو وحداته الثمانية، وللعازف ألفة جديدة بآلته. ولكن لنضع جانبا هذه الحالات الخاصة. ألا يحق لنا أن نقول أن الإنجاز يخترع دائما حقيقة الأثر؟ إنه تأويل.. ومعنى ذلك أنه غير مثبت في الأثر قبل الإنجاز، ما دام الأثر يتحمل تأويلات أخرى ممكنة تتغير بحسب تغير الحقب.

يحسن بنا أن لا ننزلق في منحدر النسبية الإستيطيقية، فمن دون شك يرتبط فهمنا للأثر بإنجازاته، والتي ترتبط بدورها بواقع تاريخي. و"موليير" "MOLIERE" لا يؤدي الآن مثلما أداه "موليير" نفسه من قبل، ولا يفهم، ولا يتذوق مثلما كان الشأن في أيام "موليير" هناك حياة للأثر عبر التاريخ، يرتبط بتاريخية الثقافة الإستيطيقية. وكل حقبة تفضل بعض المواضيع الجمالية على حساب أخرى، أو تتناسها جملة وتفصيلا. كما يرتبط نماء الأثر أو تحجره، غناه

وفقره، بقدر الحماسة التي نسديها له، والمعنى الذي نكتشفه فيه. هذه التحولات مرتبطة بإنجازات الأثر المختلفة. ولنا الآن رأي في تاريخية التأويلات المتعددة. ذلك لأنه -في التاريخ- تظهر أو تسعى إلى التحقق أشياء تتجاوز التاريخ، وليس لها حقيقتها في التاريخ. وأكثر من ذلك، فالتاريخ لا يضاء إلا بواسطة ضوء هذه النجوم الثابتة. فإذا أخذنا الكل من حركة التاريخ فلن يكون هناك تاريخ. وفي ضوء هذا الفهم تقوم التقاليد المختلفة للإنجازات بإنشاء التاريخ الذي يسعى بدوره إلى إظهار حقيقة الأثر عبر المحاولات والأخطاء المتكررة. وأنه توجد حقيقة للأثر في حاجة ماسة إلى إلى إنجاز يظهرها، ويصدر حكمها – في ذات الآن- على ذلك الإنجاز.

قد يحدث، للتأكد من قيمة الإنجاز، أن نعود إلى مقصديات المؤلف. وأكثر من ذلك قد نصدر حكمنا على الإنجاز من دون معرفة سابقة بالمؤلف والأثر. لأن الإنجاز وهو يبرز الأثر يكشف قيمته. فيكون أكثر حساسية لأخطائه من حسناته. فإذا كان الإنجاز حسنا، فسح المجال أمام الأثر ذاته. عندها يتطابق الجوهر والمظهر في تجل واحد. ونكون إزاء الموضوع الجمالي مباشرة. ويترتب على الخطأ تشويش التطابق. وينتابنا إحساس الصوت النشاز الذي يظهر في غير موضعه، فنرجع الخلل المحسوس إلى الإنجاز لا إلى الأثر نفسه. كالاعتدال الذي تشوبه السرعة بينما حركة التمثيل متباطئة، والديكور المزخرف بينما قفزة الراقص العمودية ثقيلة. فينقطع مفعول السحر. ساعتها نعاتب المنجز قبل محاسبة الأثر. مادام التخون يلحق الإنجاز وحده.

هكذا تستدير الدائرة، ويجد الأثر تمامه في الإنجاز، ولكنه -في ذات الآن- يحكم على الإنجاز الذي يتجلى من خلاله. فالفرض الذي يتحقق -إذا كان الأثر في جوهره فرضا- يظل فرضا بالنسبة للإنجاز، وبعبارة أخرى، فالوجود الفعلي للأثر وجود معياري. وعلى الواقعية أن تجلي حقيقة تترجم عن نفسها. وتاريخية الإنجازات لا تجعل حقيقة الأثر نسبية، ولا تقلل في شيء ذلك المطلب المتأصل فيها، والذي يفرض دائما إنجازات جديدة. لأن المظهر الضروري للجوهر لا يطابقه كل حين. الأمر الذي يجعل إنجازات مختلفة للأثر الواحد مقبولة ومستحسنة من طرف الجمهور. يقول "م.جوييه" "M.GOUHIER" عن الأثر الخالد: «كل إعادة إبداع تبرز لنا صورة فريدة بشكل لا متناه، دون أن يتحول الإبداع.. بل يظل كاملا في كل صورة» ولذلك السبب لا نحمل التاريخ مهمة التفسير والبيان المتدرج. فـ "هامليت" "HAMLET" "لورنس أوليفر" "LAWRENCE OLIVER" ليس أكثر حقيقة من "هامليت" "جون لوي بارو" "JEAN LOUIS BARRAULT" وليس "هامليت" الإنسان في الصورة التاريخية التي يجعله "شكسبير" يتحدث هو المصدر الذي لا ينضب، لما فيه من الغموض والنقص في كل حركة وكلمة، وإنما الأثر نفسه باعتباره جملة. ويجوز لنا القول أن حقيقة الأثر هي قبل كل شيء كونها حقيقة. فإذا كنا "عقلا بصفة عامة"

مثلما يقول "جاسبرس" "JASPERS" ولم نكن مشاهدين مدركين، وفي استطاعتنا التحليق فوق التاريخ واستشراف كل الحقائق التاريخية للأثر، فإنه يتعذر وجود الحقيقة ذاتها. لأن جوهر الأثر يمحو مظهره. لأنها ستكون حقيقة أزلية وليست موضوعا جماليا.

إن الأثر مطلب لا متناه! بيد أنه يتطلب تحقيقا متناهيا. ينجز كل مرة فيقدم لنا الأثر بوضوح وصرامة، وخلو من النشاز، عندما تدعونا كلية الأثر إلى الاحتفال فيه بالموضوع الجمالي. وما نستخلصه من حقيقة الأثر حينها، يكون حقيقة الأثر التي يفرضها الأثر علينا من جهة، وتفرض نفسها من جهة أخرى ثانية.

وإذا كان لهذا التعالي من معنى، فهو أولا للمنجز الذي لا يقوم بذلك إلا متخيلا الأثر وقد أنجز من قبل. ولا يقرأ النص إلا متخيلا أنه قد مُثّل، أو عليه –على الأقل– إنجاز حقيقته. وحقيقة الأثر بالنسبة له ليست معطى وإنما هي مهمة. والحصيلة الأساسية التي تجنيها من المنجز هي الطواعية. وذلك ما يُجمع عليه المخرجون المسرحيون. وكذلك رؤساء الجوقة. إلا أنها الطواعية الصعبة ذات الدرجات.. صعبة بالنظر إلى جملة من الأسباب المرتبطة بالأثر من وجه، وبالمنجز من وجه آخر. لأن مثل هذه الخصال موقوفة على المنجز: كالمهارة والذكاء. كما أن مشاركته لا تكون مشاركة منجز فقط، بل مشاركة فنان. وكذا الأمر بالنسبة للرسام الذي يرسم الديكور، والموسيقي الذي يكتب موسيقى المصاحبة، والمخرج السينمائي الذي يشكل النسيج الخلفي لـ "كريستوف كولمب" "CHRISTOPHE COLOMB" لـ "كلوديل" "CLAUDEL" وأخيرا لأن الأثر، وبالشكل الذي يخرج فيه من يدي المؤلف، يترك له مجالا واسعا للمبادرة. إن الإنجاز اختراع، والتمثيل إبداع.. ومن هنا يعتقد المنجز أنه الهدف والغاية في حين عليه أن يعتقد أن الأثر هو غايته. وعلى ذلك تترتب بعض أخطاء التمثيل، محترمة،وملفتة للنظر، حينما تنشأ عن إفراط في الحماس والعجب.

ملاحظة

النص جزء من الفصل الثاني "الأثر وإنجازه" من كتاب "فينومينولوجيا التجربة الإستيطيقية" ج1. لـ "ميكال دوفرين" "MIKEL DUFRENNE" وقد استغنينا عن الهوامش لطولها وتسهيلا للنشر فقط، أما ثراؤها فأمر أكيد.

الإحالات الرمزية في قصة "الــذين" للطّاهر وطّار

أ.علّال سنـقوقـة
-جامعة الجزائر-

كلّما قرأتُ قصصاً للطاهر وطار أجدّ فيها قدرةً كبيرةً على البناء المتين، تتجلّى خاصة في سيطرته على لغة السرد، حيثُ يصرفها كيف يشاء وأقول في نفسي: لماذا تقلّ كتاباتُه في القصة، بالرغم من أنَّ تجربته الأدبية بدأت بالقصة وترك عملين هامين فيها*؟ لم تسنح لي الفرصة أن أطرح هذا السؤال على الكاتب، ولكني أرجّح أنّه من الكتاب الذين يعطون أهمية كبيرة لهذا الجنس الأدبي ولذلك لا يكتب كثيرًا فيه ويجد كل متعته في كتابة هادئة وبطيئة وفي قصته "الذيـن"1 المنشورة مؤخرًا بعضُ هذه التجليات التي ذكرت.

يفاجئ الطاهر وطار المتلقي بالعنوان، الذي هو اسم موصول في حالة الجمع -كما يقول النحاة- وكما هو معروف فإنه لا يمكن فهم دلالته إلا بالجملة التي تليه وهي التي يسمّونها صلة الموصول وتتحدّد قيمتُه من هذا البعد من كونه -أولاً- يحيل مباشرة إلى النص/ المتن، إنه هو صلته المفقودة وهو الدليلُ بالمعنى اللساني للكلمة، ثم -ثانياً- كونه أيقونة بصرية على المستوى الطبوغرافي، غامضة، تحفّز المتلقي على مطالعة النص، فهي بهذا تلعب دور المحفّز الخفي على القراءة.

وإذا صحَّ أن نشير إلى تاريخ العنونة في السرد العربي، فإننا نشير إلى نماذج متفرقة منها العنونة الواقعية التي تشكل بعداً خطابيا معطى سلفًا يختزل النص ويقدمه في شكل جملة قصيرة أو كلمة، لا يحتاج فيها القارئ إلى البحث عن دلالات أخرى غير تلك التي يعلن عنها الدال ويشكلها الملفوظ السردي بعد ذلك.

أما النوع الآخر فهو العنوان العجيب والفانتاستيكي وأحيانا الرمزي والتراثي الاستعاري، وأحسب أن عنوان هذه القصة التي نسعى إلى تحليلها هي من النوع الرمزي، ولكن الرمز هنا لا يحيل إلى الخارج بقدر ما يحيل على الداخل النصي، ثم إنه لا يختزل النص ولا يفيد القارئ بأي معنى ولا يضعه في أي سياق خاص.

يتفاجأ المتلقي بعد ذلك بـ (أنا) الراوي الذي يحكي الحكاية، وما الحكاية؟ إنّها رحلة بحث عن الملح الحقيقي غير المستورد! في هذا المستوى يمكن للنص القصصي أن يصادف متلقيين مختلفين الأول يرفض متابعة قراءة النص، متعللاً ببساطة الحدث الذي يرويه الراوي، وبالتالي لا يكمل قراءة النص. أما الثاني فهو القارئ الذي نسميه القارئ التفاعلي، المتخصص الذي يعمل على الكشف عن العمق المختفي خلف البساطة التي يتوقف عليها المتلقي الأول.

وبالفعل، فإنَّ قراءتنا الكاملة لهذا النص القصصي البسيط في ظاهره، العميق في

دلالاته البعيدة، كشفت لنا عن وطار آخر، من أهم صفاته؛ تجاوز اللغة الإيديولوجية وأسلوب الخطابة المباشرة التي عودتنا عليها بعض نصوص القصة في فترة سابقة من تاريخ الأدب القصصي الجزائري.

نجد الراوي في هذه القصة منخرطا في الحدث، إنّه كما يقول النقاد شخصيةً مشاركة، مساهمة بشكل مباشر في تحوّلات الحكاية ومن هنا فهو العليم بكل شيء، فهو يقوم بمهمة السرد وهو نفسه الذي يقود المتلقي إلى مراحل القصة المختلفة حتى النهاية.

يمكن على ضوء تتبع مسار السرد في القصة أن نخرج بالبرنامج السردي الآتي:

– احتجاج زوجة وأولاد البطل على الملح الفاسد

– يخرج البطل من البيت منزعجًا بحثًا عن ملح حقيقي

– يتيه البطل في المدينة دون أن يجد ملحا حقيقيا

– يواجه البطل الموت دون أنْ يدري

– يتحوّل البطل إلى فأر ويختبئ في الجحر ولا يعود إلى البيت

نرى أن ما يسميه الباحثون السيميائيون موضوع "القيمة" يكاد يكون مجرد لعبة من السارد

وبالتالي، فإن القصة كلها في النهاية ليست إلا نصاً لغوياً تتداخل فيه عناصر مختلفة لتشكل بعض الدلالات التي يمكن أن تكون خارج– نصية، أي مجسدة للفكرة أو الموضوع الذي أسَّس عليه الكاتب النص ومحيلة على "الواقعي" بالمعنى البسيط للكلمة.

ولو عدنا إلى موضوع البطل نجد أنفسنا لا ندري هنا من البطل؟ هل الفئران أم الناس أم المدينة أم الملح أم القطط التي تموء؟ أكاد أقول بأن العامل الأساسي هنا في هذا النص إنّما هو الملح ذاته لأنّه هو المسؤول الأول عن الحركة الموجودة في القصة.

فالراوي يحدثنا أنّ سبب خروجه منْ البيت، إنّما كان بحثاً عن ملح حقيقي وأنّ سبب تأفّف الأم والأولاد كان الملح الفاسد وسبب قلق الناس إنما من الفأر الذي يثقب أكياس الملح المستورد ونكتشف في الأخير أنّ الفأر ليس إلاّ الراوي والقطط ليست سوى الناس أو التجار.

في هذا المستوى ينبغي التنبيه إلى أننا لا نطابق بين الراوي والكاتب، فقد خرج مفهوم الراوي عن معناه التقليدي والشخصية عموما ليست وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخيلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة وهي حسب رولان بارت ــ(كائنات من ورق) لتتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تزيفيتان تودوروف.2

ولو جئنا إلى تأمل الفواعل أو الشخصيات في قصة الذين وجدناها: الأم، الأولاد، الراوي، الفأر، القطط، الناس (رجال ونساء من مختلف الأعمار)، الصاحب الذي يشبه الراوي هذا هو مجتمع القصة أو الحكاية.

البطل/ الراوي كان مدفوعا إلى الانتحار ولكنه –كما يدل سياق النص– عدل عن الفكرة وصمد أمام هذا العمل وهنا يترك السارد فراغا كبيرا أمام المتلقي: ترى من كان يدفعه إلى الانتحار وما الذي جعله يصمد أمام هذا الامتحان؟ يبدو الراوي/ البطل كهلا، غير

عابئ بنظرات الناس الذين يودون قتله أو دفعه إلى الانتحار وهنا يطفو السؤال: من هو الرواي ومن هو الفأر؟ أليسا صورةً واحدةً؟ أليست المطاردة التي يقوم بها البقّالون للفئران هي نفسها التي يعيشها الراوي/ البطل؟ أليس الراوي هو نفسه الذي يستحيل فأرا في نهاية الحكاية ويختبئ في الجحر إلى حين؟ من ناحية أخرى يبدو الراوي الشخصية الأساسية مختلفا مميزا، سواء في طريقة نظرته إلى الآخرين، حيث تغلب عليه النظرة التحقيرية والدونية للناس ومن هنا نراه لا يلتفت إلى أحد سوى إلى ظله أو من زاوية قدرته على التحدي الاجتماعي والنفسي، فهو جريء إلى حد كبير، إذ يصور الراوي في حالة عري كامل، ويصطدم بلامبالاة النّاس منْ حوله وعلى هذا؛ فإنّ الشّخصية، كما نرى، ليستْ مُعطىً جاهزًا وإنّما هي تركيبٌ ـكما يقول فيليب هامون ـ يقومُ به القارئ أكثر ممَّا يقوم به النصّ3، فلو أردنا أن نستجمع كل هذه الإحالات والإشارات المتناثرة في نسيج النص لوجدنا صورة متقطعة يصعب تركيبها بسهولة.

زاوية الرؤية أو التبئير الذاتي، حيث يكون الراوي هو نفسه البطل، كثيرا ما يتم فيه السرد بضمير المتكلم وفي هذه الحالة تقترب الحكاية من السرد -سير ذاتي وتصبح شخصية الكاتب جزءا من المخيال القصصي، ولكن من الصعب الاطمئنان إلى هذا التحليل على أية حال، إذ أن الخطاب القصصي، في رأينا، لا يرتبط بأية سياقات خارج نصية ولو كان الأمر على الوجه الظاهر الذي عبرت عنه الكتابة، لقلنا إن الطاهر وطار يتناول في قصته هذه قضية فساد الملح في محلات البقالين ولكن من يجرؤ أن يقول هذا؟!

أحسب أن للنص أبعادا أخرى، إنّه يحكي أزمة خراب البلد برمّته وانتهاك الشّركات الأجنبية لقيمته الاعتبارية والأخلاقية، ومن هنا تستحيل كل العناصر السردية في قصة "الذين" للطاهر وطار إلى ملفوظات رمزية وأيقونات بحاجة إلى تأويل إنّها مجرَّد مسألة ورقية أي أن القصة مخيال فحسب.

تحتل المناظرة بين القط والفأر صورة كاريكاتورية وغير مبررة في النهاية في ثقافة العالم، ومن هنا فإن العداء القائم في النص بين الفأر والناس/ القطط التي تموء، غير مبرر أيضا في الواقع، وموضوع الملح ليس هو السبب وإنما هو عداء تاريخي قديم وإذا قلنا عن الفأر ليس إلا المواطن الفحل الشهم الوطني الغيور على بلده وعلى قيمه وأن الناس الذين يموؤون كالقطط ليسوا سوى السُّرَّاق واللصوص الذين خرَّبوا البلد وباعوا ثرواته، أمكننا حينئذ أن نجزم أنّ هذا الصراع هو صراع ممتد في التاريخ ولن يهدأ أو يزول.

من جهة أخرى يحتل الفضاء قيمة كبيرة، إنَّه فضاء المدينة وهناك علاقة تنافرية بينه وبين الشخصية، حيث يرسمه الراوي على لسان الشخصية بقوله: "ربما لم يكونوا إطلاقا في هذا المكان الذي أنا فيه، والذي لا أعرف ما يكون ولا ما رماني إليه، فالبقال الذي خرجت أقتني منه الملح الحقيقي، ليس بعيدا عن سكني، وها إنني أبتعد بعدة كيلومترات"

ويذكر في موضع آخر أنه في شارع ومهما يكن الحال، فإنه مكان غير محدد

ويذكر في موضع آخر أنه في شارع ومهما يكن الحال، فإنه مكان غير محدد بدقة، أتى هذا من أن الوعي بالمكان في سيكولوجية الشخصية لم يكن موجودا أو ناميا بالدرجة الكافية وفق المقطع السردي المشار إليه آنفا أو لأنه مكان رمزي ليس غير ومن هنا لا نجد الكاتب يوهمنا ببعض التفاصيل التعيينية للمكان القصصي.

ولذلك فالمكان في هذه القصة مفتوح ليس بالمعنى الجغرافي وإنما بالمعنى الدلالي، إذ يصح أن يكون دليلا على كل المدن الجزائرية أو العربية بدرجات متفاوتة ولكن إحالاته الجزائرية أكبر لأن الحكاية توظف بعض المشاهد المحاكية للواقع اليومي.

ينتهي المكان الممتد بالشخصية إلى لا مكان، أي إلى جحر فأر، وهو ما يعني ابتعاده عن العالم المحيط به الذي لا يستطيع التعايش معه، خصوصا وأنه تعرى تماما من ملابسه دلالة على الانقلاب الكلي على عالم يريد قتله؛ ربما لأنه فأر "حقيقي".

على مستوى لغة السرد، نرى تلازم اللغة في تعبيرها عن مختلف المكونات مع الحركة، ولو تأملنا النص مرة أخرى، لوجدناه قائما على حركة متواصلة، من البداية إلى النهاية، تتضح خاصة بنقطة انطلاق ونقطة وصول، كأن الفاعل الحقيقي في البرنامج السردي في سباق متواصل ولكن من أجل ماذا؟ من أجل الملح؟ لا، لم تلك بغيته لأنه تجاوز البقال المعتاد دون أن يشعر بذلك واستمر في الانطلاق والحركة، وعلى ذلك فإن اللغة تحاول أن تنقل لنا الظاهر والباطن، الحقيقي والمجاز ومقامات الوصف والحوار والإخبار وبالرغم من أنها حافظت على بنيتها الفصيحة المتماسكة إلا أنها تتعدد في أبعادها السردية ويمكن أن نوصفها بالشكل الآتي:

- خطاب البطل/ الراوي

وفيه يخبرنا عن نفسه وعائلته ومشكلته التي من أجلها خرج في هاجرة النهار في عز الصيف وهي البحث عن الملح الحقيقي.

- يخبرنا أنه لم يعد يفكر في مشكلته وأنه أصبح يحب السير فقط.

- يصف نفسه من الداخل ومن الخارج ويقدم صورة بائسة عن الناس لهذا فهو يسير في اتجاه معاكس لهم.

خطاب الناس/ القوم

- يدعون البطل/ الراوي إلى أن يقتل الفأر ويعتبون على تثاقله.

- يعيشون في قلق مستمر جراء فساد الملح.

خطاب الصاحب

يدين الناس ويسخر من اهتمامهم بالملح في حين هناك ما هو أكثر قيمة منه.

خطاب البقال

نصيحته إلى البطل/ الراوي أن يفر بجلده لأن كل الناس يبحثون عنه لقتله، وأن عليه أن لا يسأل عن الملح غير المستورد.

لا تتعدد اللغة على المستوى الخطابي بل تبقى هي نفسها، تهيمن عليها رؤية الراوي المندمج في الحكاية.

بالنسبة لزمن القصة وهو -كما يعرفه جيرار جنيت-: "زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات"4 أما القصة والخطاب فيمكن أن ينظر إليها من ثلاثة منظورات: النظام، الديمومة، التواتر.

يتحدد زمن القصة انطلاقا من اللحظة التي خرج فيها البطل من البيت ليس هناك وقت محدد ولكنه يبدو أنه في الساعات الأولى من النهار، ثم يظل البطل سائرا على قدميه في المدينة لعدة كيلومترات ويبدو أن الزمن الذي يستغرق الحكاية يتواصل إلى ساعات بالنظر إلى الأحداث المذكورة ويبدو الزمن الخارجي مرتبطا باللحظة الراهنة التي يعيشها البلد، لأنه يذكر البوارج الأمريكية الراسية على الميناء المحملة بالملح المستورد إن الزمن هنا ليس إلا الزمن الكوني"5، وهو ذاك الذي يميز سير الكون وفصول السنة ويشعر به الإنسان في لحظات خاصة، ولكنه بالنسبة للإنسان هو الخط الفاصل بين الميلاد والموت.

ختاما يمكن القول بأن قصة الذين من النصوص التي لا تتعالى على الواقع ولا تنخرط فيه بشكل تسجيلي مباشر، بل هي قصة توظف المخيال القصصي للكاتب انطلاقا من المعيش اليومي لتعيد قراءة ما هو أبعد فيه، أي الدلالات الواقعة على الحافة التي لا ينظر إليها بشكل جدي وهي تشكل -في رأينا على الأقل- لغة متميزة عند كاتبنا الروائي الطاهر وطار الذي يظل حاملا الهواجس الوطنية الكبرى.

هوامش

* نشر الطاهر وطار في مجال القصة مجموعتين هما دخان من قلبي ورمانة

1-الطاهر وطار: الذين، ج/الأحرار الثقافي، ع/21، ماي 2007، ص24

2-رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1993،1 ص/72

3-Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, éditions du seuil, p116

4-Gérard Genette, Figures3, Éditions Cérès; Tunis1996, p109

5-Joëlle Gardes –Tamine. marie Claude Hubert: Dictionnaire De critique Littéraire, Cérès Éditions 1998, Tunis, p308



صورة المرأة في رواية «بان الصبح»
لعبد الحميد بن هدوقة

أ.شعباني الوناس.

يهدف هذا البحث الى تتبّع صورة المرأة في الجيل الأول بعد الاستقلال من المجتمع الجزائري، وذلك من خلال رسم صورة المرأة في عالم المدينة، وكذا من التحق بهذا العالم من الجنس النسوي الوافد من الريف، وهو موضوع الرواية.

في «بان الصبح» يقدّم الكاتب صورا متناقضة للمرأة في سلوكها، المرأة التي جرفها التيار البرجوازي، نتيجة تطلّعها الطبقي ويتمثل ذلك في «دليلة»، والمرأة المناضلة (التقدمية) التي رفضت السقوط في أحضان البرجوازية، ونموذج ذلك «نصيرة، سوناكوم». والصورة الأخرى، هي بنت الريف، في عفتها ورزانتها التي تأبى السقوط، والمساومة، ونموذج ذلك «نعيمة»، رواية «بان الصبح» هي كل هذا.

أعتبر النقاد «غادة أم القرى» لرضا حوحو، أولى بوادر الرواية العربية الجزائرية بعد الحرب العالمية الثانية[1]، بعد ذلك نلاحظ غياب الرواية في الأدب الجزائري إلى غاية السبعينات، هذا إذا استثنينا الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، التي سدّت الفراغ.

مع حلول السبعينات، هذه الفترة التي عرفت فيها الجزائر تحولات قاعدية، شهدت معها الرواية العربية في الجزائر، انتعاشا لم تعرفه من قبل، فاكتسب بذلك عمقا وبعدا عظيما[2]، فكتب وطار «اللاز، والزلزال»، وكتب عبد الحميد بن هدوقة «ريح الجنوب»، التي عالج فيها مرحلة مهمّة في حياة الجزائر

---

(1) ينظر، د. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ت، ص 199.

(2) د. واسيني لعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص 90.

المعاصرة، المستقلة؛ والتطورات التي عرفها الريف الجزائري في السبعينات. ثم اتجه ابن هدوقة بعد ذلك إلى واقع المدينة، فكتب «بان الصبح» وقد عالج فيها قضية ضياع، ونضال المرأة وتحديها لمختلف المشاكل في عالم المدينة.

I – تقديم الرواية

«بان الصبح»، رواية للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة، من مواليد 1925 ببلدية المنصورة ولاية سطيف. درس بالمعهد الكتاني بقسنطينة، وبالزيتونة في تونس، ودرس الفرنسية ببلدته، وبفرنسا. بدأ الكتابة مبكرا، فكتب في القصة، وفي الشعر، كما كتب المقال الأدبي. وبعد فترة صمت طويلة شرع يكتب الرواية، فكان أول عمل له رواية «ريح الجنوب» التي تعتبر أول رواية بالعربية في جزائر الاستقلال، ثم أتبعها بأعمال أخرى، معظمها تصبّ في التحولات التي يشهدها المجتمع الجزائري.. منها قضية المرأة، التي يُناقش مصيرها في غيابها. وهي تكافح اتجاه نماذج من ضروب الإذلال.. في مجتمع يتعرض لتغييرات سريعة، ذات طابع اقتصادي وثقافي واجتماعي.[3]

تدور أحداث «بان الصبح» في مدينة الجزائر، وفي أرقى أحيائها في ذلك الوقت، حي بلكور. أمّا شخصيات الرواية فهي طبقة البرجوازية الصغيرة التي تعيش حلم التطلع. من هنا نجد تلك الخطوط العامة التي رسمها المؤلف من خلال الحدث الرئيسي المتمثل في قصة مأساة فتاة جزائرية، والتي جسّدها في شخصية «دليلة» ابنة الشيخ علاوة، وهي طالبة جامعية في السنة الأولى قسم الحقوق.

دليلة تحمل في بطنها جنينا غير شرعي، وتشرب الخمر، وتدمن على التدخين، وتسيطر عليها روح الخمول لدرجة أنها لا تتذكر يوما قامت فيه بغسل ثيابها. ثم اقتربت من ابنة عمها «نعيمة» وقالت لها ساخرة: «أقسمي بحبك لي أن تغسلي مع ثيابك هذه الأثواب الداخلية، إنها نظيفة وإنما أحببت أن أزيل عنها رائحة الخزانة. وقبّلتها على كتفها كما يفعل في الريف مع الرجال».[4] هكذا كانت دليلة، همّها الوحيد هو التجوال في شوارع مدينة الجزائر وأنهجها. كما كانت تسبب القلق دائما لأهلها. فهي عنيفة مع نفسها، ومع أسرتها، وهي عبثية ساخرة غير مبالية أحيانا، ولعلّ ما يبرر معاناتها قولها عن جسمها: «ستصير برميلا ذات يوم بفضل كريمو».

لقد ربطت «دليلة» بين قلقها النفسي، وبين بنيتها الخارجية، وذلك من خلال علاقات مختلفة كعلاقتها بالمرآة التي كانت تحدثها قائلة: «أنا جميلة. أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أمامي صورة زائفة لحقيقتي. هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله، هاتان عيناي العسليتان الحالمتان بتفجير شيء ما... هذان حاجباي المقوسان الرقيقان، هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي. هاتان شفتاي الرقيقتان اللتان تحسنان التدخين أكثر من القبلات». وعن علاقتها بأبيها وعائلتها، كانت مجللة بالسخرية والاستهزاء، كانت تسمّي أبيها «جنرالا». طلب منها أبوها ذات يوم ألا

[3] عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

[4] عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، الشركة الوطنية للطباعة والنشر، الجزائر، 1984.

تركب مع أيّ كان إلى الكلية، ردّت عليه ساخرة منه ومن نفسها قائلة: «على ماذا تخاف أيّها الجنرال؟ انتهى الأمر... إنه هنا في بطني منذ شهرين»[5] هكذا كانت دليلة نموذج الانحراف، متمردة على الأوضاع والواقع الذي تعيشه، مدمنة على السيجارة في ذلك تقول: «أشرب الدخان وفي غرفتي أجذب نفسا بعد آخر، خشية أن تدخل أمي أو أحد إخواني، فأرمي السيجارة قبل أن أنال مرادي منها... أشرب الخمر، وإذا شربت أحاول بكل الوسائل أن أسكر».[6]

أما والدها الشيخ علاوة فقد خرج لحضور أحد اجتماعات الميثاق، ولكن هذه المرة خرج مهزوما مبكرا إذ لم يجد لديه المنطق المقنع للدفاع عن المنظور الإسلامي، وقد انتصر عليه الشباب يدافعون عن الاشتراكية جاهلين بالإسلام، وأثناء عودته يلاحظ ما لم يتعود عليه اكتظاظ موقف الحافلات بالمسافرين، وتصرفات أخرى لا أخلاقية تعجب منها. أما عند وصوله إلى البيت يطّلع على رسائل موجهة إلى الأبناء، منها ما أسره، ومنها ما جعله يكاد يفقد عقله. منها رسالة إلى ابنه عمر مختلس لأموال الدولة، ومراد مازال على علاقة بفرنسية. لكن أكثر هذه الرسائل تأثيرًا في نفسية الشيخ علاوة تلك الرسالة الموجهة إلى دليلة من كريمو بن عبد الجليل، لكنّها مكتوبة باسم نعيمة.

فتح الشيخ علاوة الرسالة ومضى يقرأ ولا يصدق عينيه: «فكرت مليا في الموضوع والحل الذي انتهيت إليه هو أن نرى طبيبا.. فالإجهاض في بداية الحمل أسهل كما قيل لي..»[7]

أحس الشيخ علاوة أن أرضية الغرفة رجت من تحته رجا. أحس بالغضب يخنقه خنقا أليما. في الوقت الذي كانت العجوز كلثوم وزبيدة ونعيمة في الحمام. هناك تتعرف نعيمة على تقاليد حمام العروس.

اغتنمت العجوز كلثوم الفرصة لتمهد خطبة وهيبة ابنة عبد الجليل من أثرياء الجزائر لابنه مراد، كما تحصلت على وعد زواج، من عمة وهيبة لزبيدة العانس. بينما تعود دليلة من شقة كريمو بعدما فاتحته في موضوع الحمل، فيؤكد على قرار الإجهاض فتتركه نهائيا. في الطريق تصادف نصيرة وتطلب منها مصاحبتها تأخذها إلى سيارتها، وكل منهما تحكي قصتها مع كريمو.

في الطريق يصادفان عمر في وضع غير لائق مع امرأة أجنبية، في حين كان رضا ونعيمة في اجتماع في مدرسة الحي.

تبدأ المناقشات بباب الثورة الثقافية، ثم تطرح قضية سوء توزيع الثروة الغذائية. والبعض الآخر يستفسر عن مصير المفرنسين، وفي السهرة يلتقي أفراد العائلة في الصالون، تسأل العجوز كلثوم الشيخ إذا كانت النساء مدعوات للعرس عند عبد الجليل. بينما يرجع رضا سبب دعوة عبد الجليل للشيخ علاوة لقراءة الفاتحة لا لصداقته.

تستيقظ دليلة مع نصيرة، وتتحدثان في السياسة والجنس، ويبدو اختلاف نظرتهما لأن دليلة تحبذ كثيرا الحديث عن الجنس وما يتعلق

([5]) بان الصبح، ص 1.

([6]) بان الصبح، ص 5.

([7]) بان الصبح، ص 46.

به. فيما تذهب زبيدة رفقة العجوز إلى العرس وبعد أن يوصلهما عمر، يعود ليفاجئ نعيمة التي كانت تغسل الثياب، يحاول تقبيلها، ترفض ذلك وترده عن نفسها.

تلحق به زوجته لكنه يلعب دور المعتدى عليه، تفضح زوجة عمر نعيمة أمام الشيخ علاوة، هذا الأخير الذي ربط بين الحادثة والرسالة. ففكر في طرد نعيمة نهائيا بسبب ما تلحقه بالعائلة من فضائح. وهي البريئة.

مراد ذاهب للعودة بأمه وأخته من العرس. تعجب من ثراء هذه الأسرة، ومن تحرر النسوة، وقد راقص وهيبة وأعجب بها.

بعد عودة العجوز وزبيدة إلى البيت أستقبلتهما زوجة عمر بما حصل وأثارت كل شيء... أخبر الشيخ علاوة زوجته بمضمون الرسالة، فخرجت تشتم نعيمة وتصفها بالمجرمة، ومن ثم أرسل الشيخ إلى سي صالح يطلب منه المجيء، استفسر الرجل عن الشيء الذي أدى بأخيه أن يدعوه. سكت الشيخ لكن زوجته أثارت كل شيء ووصفت نعيمة بما ليست عليه. أخذ سي صالح ابنته مسرعا، خارجا من البيت. وأثناء وصوله عزل نعيمة في حجرة، وحفر لها قبرا، ثم أخذها في الصباح إلى مدينة تيزي وزو إلى طبيب أخصائي. ولما تأكد من عذريتها رجع إلى بيت أخيه، ومعه حزمة شهادات تبرأ نعيمة من الاتهام. الشيء الذي جعل الشيخ علاوة وجها لوجه أمام أخيه، الذي يشتمه ويحتقره أمام زوجته وأبنائه، مما دفع زوجته إلى القول: «هو فضحتنا أنت... في آخر عمرك تقرأ رسائل غيرك. من يفعل هذا؟ ثم أنت الشيخ العارف تنخدع برسالة». في الأخير نجد دليلة المنطوية على ذاتها بعد أن صدمت بهذا الواقع المر. وقد فشلت في الحصول على بيت

تكتريه لتضع مولودها. فيئست، وازدادت قلقا واضطرابا وبقي الحل الوحيد هو اللجوء إلى نصيرة. هتفت لها وقبلت استضافها فأخذت حقيبتها وخرجت نهائيا من البيت إلى غير رجعة لتفقد المكان الذي كان يأويها كما فقدت من قبل شرفها وشخصيتها مع كريمو.

2- الهدف من الرواية: نقد الواقع

يرى عبد الله أبو هيف أن: «فن الرواية بحد ذاته أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي بمعناها الجمعي والفردي لما تنتجه من رؤى وعي العالم ومقاربة الواقع».[8]

لقد أمعنت الرواية العربية الجزائرية منذ السبعينات في الواقع الجزائري والتحولات الاجتماعية الكبرى التي طرأت عليه في شتى مجالات الحياة، بروح نقاده، متأملة، فكان الموضوع الغالب على الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا هو الجرأة على نقد الواقع. وفي هذا الاتجاه يمكن أن نضع رواية «بان الصبح».

في هذه الرواية تناول عبد الحميد بن هدوقة واقع المرأة في مجتمع السبعينات في الجزائر. عالم موضوعه السقوط، ممثل في شخص «دليلة». والسقوط هنا أملته جملة من الظروف الاجتماعية تتعلق بالأسرة والمجتمع.

ومن جهة أخرى عرض نموذجا آخر مغايرا في رؤيته للحياة، يأبى السقوط، ويتمثل في شخص «نعيمة» زمر الطالبة التي

([8]) عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، مجلة الفكر مج 24، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 229.

ومن جهة أخرى عرض نموذجا آخر مغايرا في رؤيته للحياة، يأبى السقوط، ويتمثل في شخص «نعيمة» زمر الطالبة التي نزحت من الريف إلى المدينة، طالبة العلم، وهي رمز المرأة الريفية المناضلة التي تأبى السقوط في شباك البرجوازية، رغم كل المغريات، والمضايقات التي كانت تحاصرها في عالم المدينة. تلك هي أحداث الرواية، وأولئك هم شخوصها الذين حركوا أحداثها، فكانوا في أحيان كثيرة ضحايا لعالم البرجوازية حيث العلاقة بين الإنسان والإنسان قائمة على الاستغلال.

أثر الأسرة في خلق مصير الشخصية

تنحدر «دليلة» من أسرة، يتصف رئيسها بالتسلط على عائلته، فهو يعامل أولاده بالعنف، فلا سلطة في البيت إلا سلطته، ولذلك فهو أحد مصادر انحراف وتمرد أولاده. فهو يخاطب أحد أبنائه: «أسكت علي، أتريد أن تعلمني، فيسكت الابن. وهو يعتبر ذلك انتصارا له.[9] إن المعاملة القاسية هي التي جعلت البطلة «دليلة» تدخل في أحضان العبث والمجون. فهي لا شعر بعاطفة الأب، وهي التي تشعر بقسوته وجبروته، فهي وإن كانت تدخن في الشارع علانية، فلا تجرأ على ذلك في البيت خوفا منه. فلما سمعت دقات باب غرفتها أطفأت السيجارة بسرعة. وأشارت إلى المرآة هامسة: الجنرال! وخرجت وغلقت الباب وراءها بسرعة لئلا يدخل أبوها الغرفة».[10]

عندما نتوغل في عالم «دليلة» النفسي، نجد أنها تعاني من الكبت الداخلي، فهي تقرن صورة الأدب بصورة القائد العسكري «الجنرال» الذي يمثل الخوف والدكتاتورية في الأوامر، فهي مع تمردها لا تجرأ أن تكلم أباها في أمر ما. فهي كما يقول الروائي: «ليس لها أب تكلمه، ولا أم تنصحها. فالكبت هو الذي قادها إلى الهاوية والسقوط».

تقول «دليلة» في ذي المعنى: «إن الكبت هو الذي جعل الناس يسيرون هكذا بلا منطق».[11] فهي تتحدث بمنطق الواعي بالأزمة، ولكنها لا تستطيع أن تتخلص منها. إن جلّ ما تفعله دليلة هو الانتقام من والدها الذي يمثل في نظرها وربّما في نظر الكاتب، الماضي بقيمه الدينية، ومبادئه الأخلاقية التي تضع حدًّا لحريتها. وبعد، فهل يمكن أن نفسر المسار المنحرف الذي مشت فيه دليلة، بالانتقام من سلطة الأب؟ قد يكون في ذلك الكثير، إلا أن دليلة كانت تملك في داخلها بذور الانحراف، فكانت جرثومة التطلع أن أسلمتها إلى السقوط في فخ البرجوازية، التي يمثلها كريمو، الرجل الذي عبث بشرفها، وحطم حياتها.

إنها تعي سبب وقوعها في فخ «كريمو»، فالسبب في ذلك كما ترى هو أبوها، تقول محدثة صديقتها نصيرة: «كل شيء في حياتي يجعلني أميل إلى هذه الطبقة. أبي منذ بدأت أعرف الدنيا، وأنا أسمعه يمجد ويثني ويمدح الأغنياء».[12]

---

(9) بن الصبح، ص 34.

(10) بن الصبح، ص 6.

(11) بن الصبح، ص 28.

(12) بن الصبح، ص 87.

كان كذلك تمرد «دليلة» على أسرتها ومن ثم أبيها. تقول: «عندما أفجّر البركان أقول للجنرال... شربت الويسكي قبالة الجامع».[14] والأب ليس وحده المسؤول عن انحراف وتمرد (دليلة)، فالأم هي الأخرى مسؤولة عن هذا السلوك. فهي لا تعرف إلا الصراخ والعنف في علاقتها مع أولادها. فهي الأخرى لقبتها دليلة لقبا عسكريا «الكومندان». يضعنا الكاتب أمام إحدى صور الأم السلوكية، يقول الراوي: «فلما وجدت العجوز أولادها مع نعيمة في المطبخ وأمامهم صحن فيه دجاج، هجمت على الدجاجة ورمتها على الأرض، تدوسها بقدميها، فغضبت دليلة غضبا شديدا، فأمسكت أمها من ذراعها وهزتها بعنف».

أيّ أم هذه؟ وأيّ سلوك هذا؟ لقد كان الرجل (الأب) والمرأة (الأم) معا السبب في تدمير أبنائهم. فهما السبب في تدهور أبنائهم نحو الهاوية والابتذال، سبب هذه السيطرة، الأمر الذي دفعهم إلى حب الذات وإغراقهم في كل أنواع اللذات المحرمة».[15]

إن دليلة التي وعدت بتفجير البركان، قد اختارت طريقها، مع أنه طريق شائك تقول: «سأغادر هذه الدار، ينبغي أن تنفجر لتدع المكان لقيام دار أخرى أكثر ملائمة للحياة».[16]

وتنتهي هذه الرواية بمغادرة دليلة «الثكنة» تقول أختها الصغرى: «أنت الأولى التي تخرج من هذه الثكنة بإرادتها! برافو».[17]

رمزية الشخصية

1- شخصية دليلة:

من خلال شخصي دليلة يرمز الكاتب إلى مجتمع المدينة في الجزائر المعاصرة، الذي دبّ فيه الفساد، وانحلال القيّم. وهو يركز على طبقة من طبقاته مبررا تحكّم المادية فيه، وفي أخلاقياته، والكاتب إذ يقصّ علينا قصة سقوط دليلة، فإنه يفعل ذلك انطلاقا من الرؤيا الواقعية الاشتراكية، فهو يحاول الكشف عن جوهر الشخصية في عالمها النفسي الخبئي، ليصل إلى أن فساد الجسد الممثل في شخص دليلة لا يعني بالضرورة فساد الروح.[18]

لقد بنى الكاتب شخصية دليلة على موقف الانحراف والعبث والسقوط، الذي هو حتما تشويه للجسد. ولم يكن التشويه مقصودا بذاته في الرواية، بل لقد استغله الكاتب من أجل تسليط الضوء على ظروفها الاجتماعية والتاريخية. ومن ثمّ وجد مسوّغات لتبرير سلبية المرأة.

من خلال شخصية «دليلة» طرح ابن هدوقة قضايا بارزة في المجتمع الجزائري، فكان مكان المدينة خشبة مسرح يتحرك فوقها الفساد، والاستغلال الطبقي، الذي تعرّضت له «دليلة». إن الشخصية هنا لا تمثل قضية اجتماعية مفردة، إنّما مجموعة من قيّم وقضايا عصرها، وهي إذ ذاك تحمل قضايا فكرية

([14]) نفسه، ص 307.

([15]) بسمة كيل: سيكولوجية المرأة، بيروت 1986، ص 320.

([16]) بان الصبح، ص 256.

([17]) بان الصبح، ص 330.

([18]) ينظر، عبد الله، محمد حسين: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة الأمل، الكويت، د.ت، ص 134.

ونفسية تكاد تغلب بصبغتها على واقع هذه الشخصية[19]

تبدو شخصية «دليلة» غامضة في بعض الأحيان، هذا الغموض الذي ألبسها إيّاه الكاتب، يقوي الأبعاد الرمزية لهذه الطالبة، صفاتها، حركاتها، أقوالها. كل ذلك يحمل عدّة دلالات.

يبدو أن الكاتب كان حريصا على تقديم صورة الجزائر من خلال دليلة، وربّما يريد أن يصل إلى أن دليلة، هي الجزائر. فمن خلال الرواية نعرف أن دليلة من مواليد 1954 – تاريخ له قيمته الدلالية في حياة الجزائر– وهي الآن تبلغ من لعمل اثنين وعشرين سنة، أي في سنة 1976، تاريخ كتابة هذه الرواية.

إن تحديد الزمن المادي على هذا الأساس مقصود عند الكاتب، فعُمر هذه الفتاة يمثّل واقع الجزائر المستقلة في علاقته بهذه النبتة التي كان ميلادها تاريخ شعب، ثم كان النصر، وكانت المعاناة، معاناة الجزائر، يقابلها معاناة دليلة.

فالكاتب يرصد من خلال عُمر «دليلة» الواقع الجزائري في فترة السبعينات بما يحمل من صراعات مختلفة، ثمّة حضارة إسلامية، وثمّة الثقافة الغربية، وإلى جانب كل ذلك ظروف البلاد السياسية والاقتصادية.

لقد رمز الكاتب بوجه دليلة الجميل إلى صورة الجزائر، يقول: «ازداد وجهها جمالا وجاذبية، قلّما توجد في حالة غضب».[20] هذا الوجه الجميل الجذاب، هو: جمال الجزائر. لقد تعرض وجه وجسد دليلة إلى لتشويه، والاستباحة، والاغتصاب من البرجوازية. وهي حال الجزائر الفتية في السبعينات. فدليلة في معاناتها، هي الطبقة الكادحة التي قهرتها البرجوازية وهي في بحثها عن حلّ لمشكلتها، تحاول أن تجد حلاً يعطيها مشروعية الميلاد.[21]

فمن خلال دليلة يؤكد الكاتب على التأزم الذي تعيشه المرأة في عالم المدينة. فمن خلال العلاقات العاطفية الخطوءة، والجنسية منها يعرض الروائي للآفات الاجتماعية والأخلاقية: مشكلة الزواج وعلاقته بالعقلية المتخلفة كما يمثلها الأب في الرواية الذي كان يعمل على تزويج «زبيدة» من برجوازي، وانتهى أمرها إلى العنوسة، ثم كان الانحراف مجسدا في شخص دليلة، نتيجة التطلّع الطبقي الذي غرسه فيها.

تقديم الشخصية

وقد جاء في صورتين، خارجية ونفسية.

-الوصف الخارجي للشخصية:

اهتم الكاتب بتقديم الشخصية في المظهر الجسماني، إذ أبرز أوصافها الخارجية، لأن المظهر في نموذج المرأة بوجه خاص سيصبح عنصرا حاسما، ومصدرا وحيدا في كثير من الأحيان لجاذبية الشخصية، الأنوثة عند الرجل، أوكما تتصور ذلك المرأة نفسها.[22]

لقد جاء تقديم الشخصية، مرة على لسان الراوي، وأخرى على لسان الشخصية الروائية، التي تقدم أوصافها بنفسها، فالكاتب

(19) ينظر، فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت 1982، ص 131.

(20) بان الصبح، ص 101.

(21) نفسه، ص 101.

(22) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، د.ت، ص 272.

حريص على تتبع حركات بطلته (دليلة) يقول: «أتمت دليلة الحركات الرياضية التي تقوم بها كلّ صباح، وتقدمت من مرآة الخزانة وقالت لها وهي تنظر إلى وجهها وجسمها فيها: أنا جميلة، أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أمامي صورة زائفة لحقيقتي. هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله. هاتان عيناي العسليتان الحالمتان بتفجير شيء ما... هذان حاجباي المقوسان الرقيقان.. هاتان شفتاي الرقيقتان اللتان تحسنان التدخين والشرب أكثر من القبلات».[23] فهذا التقديم للشخصية بهذه الصورة، بقدر ما هو رسم للملامح الخارجية لصورة المرأة، فهو أيضا بوح يكشف عن نفسيتها. فالعينان تحلمان بتفجير شيء ما! والشفتان تحسنان الشرب والتدخين أكثر من القبلات. الشرب والتدخين: هو العالم الذي انغطست في أتونه دليلة بعد علاقتها بكريمو، مصدر شقائها، الأمر الذي جعلها تنظر في بعض الأحيان إلى الجنس دون اكتراث.

فالمرأة (دليلة) تخاف من عبث الرجال بجسدها، وذلك أنها اكتشفت أنه أصبح يثيرها بعد أن عبث به كريمو. وهي تتحدى وتؤكد أن جزءا منه لم يستسلم بعد، فتقول في ذلك: «صدري لم يستسلم بعد، ومازال دائما في حالة تأهب»[24] إنها تتحدث عن هذا البركان الجنسي، كما تصوره نفسية أنثى تريد أن تثبت دائما وجودها بما تملك من مواقع الإثارة كالصدر مثلا. فدليلة التي تعرف جسدها، تعرف الكثير عن محيطها الخارجي (مجتمع المدينة) تعرف أن الرجل لم يعد يهمّه في المرأة أخلاقها، بل أصبح ينظر إليها نظرة مادية. فالجسد الفاتن الذي يوفر المتعة الجنسية. ومن هنا جاء اهتمام دليلة بمظهرها الخارجي، فراحت تهتم بهندامها لأنها اكتشفت أنّه سر سيطرتها على الرجل. فهي تدرك أن الجسد، ليكون أكثر جاذبية، لابدّ من إلباسه أجمل لباس، حتى تثير انتباه الرجل. ومن هنا كانت دليلة تفضل اللباس العصري المروّج في عصرها. «لبست فستانا أزرق بلا أكمام من «الجين» الرفيع ثم وقفت أمام المرآة، فسرحت شعرها، ومسحت وجهها مسحا خفيفا ببدرة غطت ما علاه من شحوب، وأخذت قلم الكحل فأمرّت به على جفنيها، ثم قلم الشفاه الغليظ الذي كان لونه ورديا ببياض، فجرته على شفتيها المغلقتين».[25]

إن هذا الاهتمام بالمظهر عند الشخصية، بقدر ما يكشف عن أغوار الشخصية، بما يلقيه من أضواء تعري نفسيتها، يلعب دورا مهما في تطوّر ونمو الأحداث في الرواية. فالصورة الجسمية في الرواية هي إحدى الوسائل الفنية التي يعتمدها الفنان لتشويق القارئ، لمتابعة أحداث الرواية.

فالاهتمام بالمظهر عند «دليلة» له علاقة بتطوير الأحداث والكشف عن رؤية الجنس الآخر للمرأة. وهو أحد اهتمامات الفنان في هذه الرواية التي من أحد أهدافها تعرية النفس البشرية وكشفها على حقيقتها.

قدم الكاتب دليلة وهي تتنقل عبر الأحياء والشوارع، والكلّ ينظر إلى جسدها الفاتن، وجمالها الساحر، كان الرجال يعيقون طريقها. يقول الراوي: «وقفت دليلة في مفترق الطرق بين حسين داي والقبة، لعلّ سائقا يدعوها للركوب. وأخذ السواق يغازلونها من سياراتهم

([23]) بن الصبح، ص 5.

([24]) بن الصبح، ص 5.

([25]) بن الصبح، ص 120.

بالإشارات الضوئية، والبعض بالكلمات والغمازات».[26]

– **الصورة النفسية لدليلة:**

تقدم دليلة سلوكها هكذا: «أنا أشرب الدخان، وفي غرفتي أجذب نفسا بعد آخر بنهم خفية أن تراني أمي أو أحد إخواني فأرمي السيجارة قبل أن أنال مرادي منها... أشرب الخمر، وإذا شربت أحاول بكل الوسائل أن أسكر، لأني أعرف أنني لا يمكن أن أكون سكرى في كل مكان ومتى شئت... وإن كانت لي علاقة جنسية برجل أضطره يكره ما يسمى بالجنس في حياته لأني أعرف أن بعد ذلك الاتصال قد أبقى شهورا بلا اتصال».[27]

إن تقديم الشخصية لنفسها بهذا الشكل يكتسي أهمية خاصة، فهذه أمور لا تجرأ على الإدلاء بها كل فتاة، فهل هي النزعة التحررية التي تعلمتها المرأة في علاقتها بالاتجاه البرجوازي الليبرالي؟

إن النص السردي هنا يكتسي أهمية في علاقته بالبطل، لأنه جاء على لسانه.

عندما حملت دليلة من كريمو، نجدها تقبل بالحمل غير الشرعي رافضة فكرة الإجهاض التي راسلها بشأنها كريمو، باسم نعيمة تقول له: «تريد أن أجهض بالنسبة ليك كل شيء سهل، ولِمَ لا؟ أتظن أن الحياة تجري كما تحب أنت؟»[28]

إن هذا الحوار يكشف عن نفسية رافضة، متمردة، لا تحسب للعواقب حسابا، وتنصر نفسها في اللحظة الآنية. فهي تعالج الضيق الذي تعيشه في أسرتها بالإباحية. فارتمت في أحضان البرجوازية، وحين رفضتها لجأت إلى التيار الاشتراكي المضاد، في تأسيس علاقة مع نصيرة سوناكوم حث حلّت ضيفة عليها عندما سدّت في وجهها الأبواب، وهي تبحث عن حلّ لمشكلتها[29]

– **موقف دليلة من الجنس:**

قدم لنا الكاتب شخصية دليلة وهي تقبل على الجنس بشراهة. فهي في علاقتها الجنسية التي أضاعت فيها عذريتها تقول: «أحببت أن أنال منك ما لم تنله غيري، ولم أريد أن تكون تجربتي كامرأة تشبه الفحص الطبي» راحت دليلة تغرف من الجنس دون أن تفكر في عواقب الأمور، فهي لم تفكر في استعمال أي مانع للحمل، هل هي اللامبالاة؟ هي تعلم وتعي أنها المسؤولة الوحيدة التي تقع عليها المسؤولية. تقول: «أحمل في بطني جنينا، لم أفكر لحظة...».[30]

– **الصورة الجسمية لنعيمة:**

قدم الكاتب الصورة الجسمية لنعيمة عن طريق إحدى شخصيات الرواية، شخصية لها دراية بالجمال، إنها صاحبة الحمام التي رحبت بها هكذا: «أهلا بهذه التي لا أعرفها، والتي جاءت بوجهها الجميل وجسمها النحيف تتحداني في محلي».[31]

وبأسلوب الوصف يكشف الكاتب أكثر عن صورة نعيمة: «كانت نعيمة لا تنفك تبتسم،

([26]) بان الصبح، ص 10.

([27]) بان الصبح، ص 188.

([28]) نفسه، ص 188.

([29]) بان الصبح، ص 78.

([30]) ينظر، فهيمة الطويل: صورة المرأة في أعمال بن هدوقة، مخطوط ماجستير، جامعة الجزائر، الورقة 164.

([31]) بان الصبح، ص 53.

وابتسامتها تلك أعطت لوجهها سحرا لم يغب عن صاحبة الحمام.[32]

لم يحدد الكاتب في تصوير نعيمة، تفاصيل صورتها الجسمية ولم يزد عن كونها جميلة، إلا أنها نحيفة، ذات شعر طويل. يؤثر على ظاهرها انحطاط معنوياتها، فهي حين أتهمت زورا افتقد وجهها كل ما كان يشع فيه من سحر وجاذبية وابتسام.[33] فهي فتاة سوية ترفض الانحراف، وقد تخاصمت مع الكياسة التي تعودت الضغط على الأماكن الحساسة في أجساد بعض زبوناتها. وإن كانت تهتم بسلامة جسمها بالتمارين الرياضية».[34]

- الصورة النفسية لنعيمة:

نعيمة شخصية قوية متزنة، صعبة المنال فهي تقول عن نفسها لدليلة: «أنا حرة والحرية لا تقبل الأوساخ». هي عبارة قصيرة، ذات دلالة كبيرة، إنه تصورها للحرية النابعة من الذات المستقيمة. عاملت الأخرين على أساس أن الإنسان أكثر خيرا، مما يظهر عليها من شرور. فكان الامتحان الصعب الذي تعرضت له، برميها باطلا بالفواحش، والذي وضعها بين فكي كماشة، لتختار بين أمرين أحدهما مر: التخلي عن الدراسة، التخلي عن الأسرة وما يتبع ذلك عن السياسة. والتخلي عن العاطفة الأبوية. فهي مرة تتعرض لمضايقة من ابن عمها «عمر» الذي أراد الاعتداء عليها، وانجرّ على ذلك غضب أسرة عمها عليها باطلا. وبعد ذلك جاءت الرسالة المعنونة باسمها والتي تتحدث عن الحمل، فازدادت مشكلتها، وكادت تؤدي بها إلى الموت.

إن عمق الكارثة التي نزلت بها، أضعفت نعيمة فاضطربت اضطرابا نفسيا قويا، لكنها عملت على التأكيد على براءتها وغرقت في لجة من الدموع والأحزان، ورفضت اقتراح دليلة المتمثل في الهروب معها قائلة: «كلّ شيء، ولا هذا... لن أفارق الدار بهذه الصورة ولو قتلني الأب».[35]

ونعيمة ذات عواطف صافية عميقة وقوية، فقد كانت تنظر إلى والدها بشفقة وبشيء من الاحترام، وقد عاد بها إلى القرية. وحين حملها إلى الطبيب، الدكتور الاختصاصي في أمراض النساء. يثلج صدرها، ترقص أحرف لوحة المكتب سرورا لها. مدينة تيزي وزو تتخذ فجأة شكلا آخر رائعا في نظرها...».[36]

- صورة نصيرة:

قدّم لنا الكاتب صورة نصيرة عن طريق دليلة، يقول: «لاحظت دليلة جمال جسم نصيرة وهي تبدو كالعارية في غلالتها فقالت في نفسها: (إنها جميلة)، ثم خاطبتها: جسم مثير.

كما قدمها الكاتب بشعرها المجعد، والذي ساعدتها دليلة على تسريحه.

هناك صورتان متوازيتان في شكل نصيرة. الأولى: هي جسمها المثير، والثانية هي صورة الشعر المجعد، والتي يوحي بعدم اهتمام نصيرة بشكلها. نصيرة تبدو قليلة الاهتمام بزينتها، رمز للبساطة، وانشغال المرأة بقضايا النضال في حركتها النسوية، في النقابة.

([32]) نفسه، ص 53.

([33]) ينظر، فهيمة الطويل، الورقة 156.

([34]) نفسه، الورقة 156.

([35]) بان الصبح، ص 233.

([36]) بان الصبح، ص 320.

نصيرة مناضلة في الحركة الاشتراكية، لعبت دورا فعالا في جنب المناضلات، ومنهن دليلة هذه الشخصية التي ابتلعها التيار الليبرالي، والتي وجدت المخرج في الاتجاه الاشتراكي.

إن نصيرة شابة سوية صعبة السقوط، أحست بميل نحو كريمو، رمز الليبرالي، لكن سرعان من تخلت عنه، لأنها لا ترى إرضاء الجسد منفصلا عن إرضاء الروح. تقول واصفة تجربتها معه: «وجئت أقوم وإذا بذراع تمتدّ فوق كتفي، ويميل علي ليعينني، قمت مغضبة بانفعال شديد.. فارتضمت بالحائط، رحت كالمجنونة لا أقوى على شيء، كنت أحس أن روحي تكاد تمزق جسمي سُخطا»[37]

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

1- عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1984.

2- المراجع:

1- باسمة كيال: سيكولوجية المرأة، بيروت1986

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، د.ت.

3- عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، مجلة الفكر مج 24، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

4- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ت.

5- عبد الله، محمد حسين: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة الأمل، الكويت، د.ت.

6- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

7- فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت 1982.

8- فهيمة الطويل: صورة المرأة في أعمال بن هدوقة، مخطوط ماجستير، جامعة الجزائر.

9- واسيني لعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.



([37]) بان الصبح، ص 101.

فتنة السيميوزيس

من انفتاح القراءة إلى حدود التأويل

د.أ.وحيد بن بوعزيز

يرى الباحث في ميدان التأويل الذي أصبح يطال ميادين متباينة، أن هنالك نزعتين تتنازعان الاستراتيجية والأدوات الإجرائية حينما يتعلق الأمر بعملية القراءة.

ويرجع هذان الميدانان إلى حساسية موضوعية ترى بأن النص متعال ومنفصل عن الذات القارئة، له قوانين اشتغاله المحايثة الخاصة به، وحساسية ذاتية تسمح للمؤول أو القارئ أن يستثمر كل خاطرة تنتج عندما يتفاعل مع النص استثمارا عشوائيا اعتباطيا دون رد الاعتبار لعالم الخطاب، من سياق داخلي وخارجي وظروف الإنتاج...

وتعد القراءة الموضوعية بمثابة تطوير للقراءة الحرفية التي ترى النص مطابقا لمعنى واحد لا بد من إعادة صياغته وشرحه بلغة واصفة، فلا يخفى إذن بأن أحسن ممثل لهذه الحساسية في الفكر المعاصر التيارات البنيوية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن اعتبار القراءة الذاتية تنويعا وتطويرا للقراءات الباطنية ésotérique المتمثلة في التأويلات الغنوصية والقبالية kabbalistique، وأحسن ممثل لها في الفكر المعاصر النزعات التفكيكية، إذ هنالك دراسات جمة حللت التشابه الغريب الموجود مثلا بين مفاهيم ورموز القبالاه عند المتصوفة اليهود وبين الأسس الكبرى في المدرسة التفكيكية التي يمثلها الفيلسوف المشهور جاك دريدا.

ولكن، بين اتجاه يرتكز على قراءة أورثوذوكسية واتجاه يتكئ على قراءة هلامية انبجس تيار ثالث- ينطلق من أسس فينومينولوجية، خاصة ما يتعلق بكون المعنى حصيلة تفاعل بين ذات وموضوع-، طوره في ألمانيا أصحاب مدرسة كونستانس مثل أيزر وياوص، مستفدين في ذلك من أعمال تأويليين كبار؛ هيدغر وغادامير... وفي إيطاليا نجد الناقد والفيلسوف والمؤرخ والأديب أمبرتو إيكو.

وإذا حاول رواد مدرسة كونستانس أن يبحثوا عن خصوصية العملية التأويلية في النصوص الجمالية: ياوص أراد أن يجد ويحدد العلاقة الجدلية الموجودة بين أفق انتظار النصوص ومقولة المسافة الجمالية في ظل رؤية تاريخية، وأيزر أراد أن يدرس سيرورة التفاعل في عملية القراءة، فإن إيكو كان طموحه الكبير أن يضع علما قائما بنفسه للتأويل، مستثمرا في ذلك السيميائية والتداولية وفلسفة اللغة.

انطلاقا من هذا المنحى الصعب، في مشهد ثقافي مابعد حداثي، لا يؤمن بالنظام والعقل، كيف تسنى له ذلك؟

من الانفتاح إلى الحدود

حينما أصدر أمبرتو إيكو كتاب الأثر المفتوح في سنة 1962 بعد المحاولة المهمة التي قام بها كاستييه في تركيزه على القارئ في كتابه زمن القارئ، لا حظ بأن القراء والنقاد لم يروا في مشروعه أو مشاريع الآخرين سوى مقولة الانفتاح، متناسين الدور الدياليكتيكي (الجدلي) القائم بين القارئ والنص، فأفضى هذا إلى نوع من التطرف يرى بأن العنصر الجوهري والمقولة المركزية في تأويل النصوص وفهمها تكمن في إعطاء المؤولين حقوقا فاتت كل الحقوق!

ولا ينسى إيكو أن يذكر بأن كتبه البارزة فيما بعد، التي لامس فيها مفهوم السيميوزيس البيرسي، قد حاول فيها البرهنة على أن هذه السيميوزيس اللامتناهية يجب ألا تقودنا إلى الاعتقاد بغياب ناموس للتأويل.

قبل أن يباشر إيكو مناقشة هذه الإشكالية، متصديا لردود أفعال مؤيدة ومناوئة، حاول أن يستعين بخلفيته وموسوعته التاريخية الرهيبة التي تطال المدونات اللغوية والآراء القديمة، للقيام بأركيولوجيا، يروم من خلالها الحفر والنبش في المقالات التي ساهمت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في إنتاج نوع من التأويل المفتوح الذي لا يستند إلى قاعدة على الإطلاق.

وكغيره من النقاد، بدأ بتتبع ذلك من الإغريق، الذين عرفوا جيدا مفهوم الموديس modus، أي الحد الذي يكون فاصلا بين عنصر وآخر: "فالعقلانية الإغريقية، من أفلاطون إلى أرسطو وكل من يدور في فلكهما، قد انبنت على مبدإ مفاده أن المعرفة هي إمساك بالسبب... فلكي تكون قادرا على منح العالم تعريفا سببيا، يجب بالضرورة أن تستحضر فكرة وجود سلسلة وحيدة الاتجاه. إن وجود حركة تسير من "أ" إلى "ب" يفترض غياب أية قوة قادرة للسير بهذه الحركة من "ب" إلى "أ". من هنا ومن أجل تبرير الطابع الخطي الأحادي الاتجاه للسلسلة السببية، يجب الاستناد إلى مجموعة من المبادئ: مبدأ الهوية ("أ"="أ")، مبدأ عدم التناقض(يستحيل أن يكون الشيء "أ" ولا "أ" في نفس الوقت)، ومبدأ الثالث المرفوع ("أ" إما صحيحة وإما خاطئة)"(1)

لا يرى إيكو بأن العقلانية الأرسطية كانت لوحدها سائدة في العصر اليوناني أو الروماني، بل كانت هنالك نماذج لاعقلانية تتغذى من فكرة اللانهائي، محايثة لها. فلم يكن أرسطو لوحده إغريقيا، بل نجد كذلك غرائبية أوليزيس إغريقية أيضا. فالكتابات المعاصرة المهووسة بالنزعة العقلية والمتأثرة بفلسفة الأنوار، ركزت كثيرا على اللوغوس في الحضارة اليونانية متناسية نقيضه وقرينه الميثوس.

وفي القرن الثاني الميلادي، مع التوسع الرهيب الذي عرفته الإمبراطورية الرومانية، ساد نظام وسلم قائم على لملمة وصهر الكثير من الثقافات والديانات والإثنيات المتباينة في قالب واحد. ونستشف من هذا التذويب اختراقا واضحا لمبدإ الهوية، لأن هذا العصر أصبح: "ملتقى لكل الشعوب والأفكار، وأصبح لكل الآلهة الحق في الوجود... فلم يعد فرق بين إزيس وأستارتي وديميتير وسيبيل وأنايتيس ومايا"(2)

لهذا، لم يجد الرومان خلفية ومرجعية ميتافيزيقية يتعكزون عليها لإضفاء الانسجام على هذا العالم الجديد المتباين والمتناقض مثل هرمس: "ذلك الكائن المتقلب والغامض، فقد كان أبا لكل الفنون وربا لكل اللصوص في الوقت ذاته، ولقد كان شيخا وشابا في ذات الوقت. ففي هذه الأسطورة نعثر على نفي لمبدإ عدم التناقض وكذا الثالث المرفوع، وفيها أيضا تتكفئ السلاسل المنطقية على نفسها لتشكل هرما حلزونيا: فال "مابعد" يسبق ال "ماقبل"(3)

في ظل هذا التعدد، وهذا الاختلاف الذي يولد نوعا من الهلامية الفكرية، تتغير علاقة الفرد بالحقيقة في حد ذاتها؛ فبعد أن كانت مطلقة وكيانا منسجما حاملا لمعنى يتطابق مع رؤية العالم والاعتقاد، بعد أن كانت أحادية لأنها قائمة على مبدإ الهوية، أصبحت في هذا العالم المليء بالصراعات والمتناقضات نسبية وشذرية تشكك في تطابقية العالم مع اللغة وتعددية تقوم على مبدإ الاختلاف.

بالفعل، سيفضي هذا إلى اندثار طمأنينة المعنى، وبالتالي ستتولد علاقة جديدة بالكتاب، لم يعد هذا الأخير حاملا لمعنى كاف مطلق؛ بل أصبح لا يمثل سوى جزء من حقيقة موزعة جزئياتها في كتب أخرى متباينة.

:"وتحت تأثير هذا البعد التوفيقي انهار أحد مبادئ العقلانية الإغريقية، أي ما يعود إلى مبدإ الثالث المرفوع. فأشياء كثيرة يمكن أن تكون صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها"(4).

يرى إيكو بأن الهرمسية لوحدها لم تكن قادرة على بلورة نظرة منتظمة فاعلة، بل الأمر الذي ساهم في جعلها مقبولة وذات مصداقية في القرون الوسطى اختلاطها بالغنوصية: "العرفان". فإنسان القرن الثاني الميلادي بلور حالة عصابية بسبب متاهة المعنى وضياعه في هذا العالم السديمي. إذ أصبحت الحقيقة عبارة عن سر يحيل على أسرار لا منتهية، مما جعل بروز حالة جديدة لرؤية العالم يطلق عليها إيكو الغنوصية.

:"إن الغنوصية تحيل في الإرث العقلاني على المعرفة الحقيقية للوجود التي تعد حوارية وديالكتيكية في الآن نفسه"(5)

لهذا نراه في مبحث منطقي خصصه للكلام عن أبعاد ما يسميه السيميوزيس الهرمسية، يحاول معرفة طريقة التفكير التي يقوم عليها هذا النوع، مستعينا في ذلك بمفهوم البراديغم، أي المقولة الإجرائية التي يحدد بها توماس كون الأرضية المشتركة لأنماط التفكير في حقبة زمنية ما.

بنية التفسيرات الباطنية

على الرغم من أن الكثير من المؤرخين الغربيين ربطوا الحضارة الغربية بأواصر النزعة العلمية والهيومانية والعقلانية، فإن إيكو، الذي يعد مختصا في القرون الوسطى، أماط اللثام عن هذا الوهم؛ لأنه يرى بأن اللامعقول كان دائما محايثا للمعقول في العصر الحديث!، والمعقول من جهة أخرى كان محايثا كذلك للامعقول في الأزمنة القروسطية!. لهذا يرى بأن الكثير من النظريات النقدية والعلمية ترجع إلى

أصول باطنية، تنصهر كلها فيما يطلق عليه مصطلح *السيميوزيس الهرمسية*.

إذ لا حظ صاحب كتاب "حدود التأويل" بأن العديد من النظريات المعاصرة(خاصة التفكيكية)، المناهضة لكل تفسير دلالي يطال النصوص الأدبية، تشترك في الكثير من الخاصيات والمقولات السائدة في الخطابات الصوفية والنزعات الغنوصية والشطحات العرفانية، وصل إلى الاعتقاد بأن بعض الأدوات الإجرائية التفكيكية ما هي سوى مقولات قبالية kabbalistiques مطورة، كأنه يريد أن يقول بأن التفكيك ماهو سوى محاولة لعلمنة فلسفة التصوف القبالية.

ولا يستطيع أي باحث إنكار الطابع العرفاني الهرمسي المبثوث في القبالاه، مادام أحد المراجع الهامة في هذا الميدان، وهو جيرشوم شوليم في كتابه "القبالاه ورموزها" يقرر بأن: "كلمات الإله لا بد أن تكون لا منتهية، أو، بتعبير آخر، لا تحتوي الكلمات المطلقة على دلالة في حد ذاتها، ولكنها حبلى بها، إنها تقوّض في سطوح معناها اللامتناهية... وتتجلى الكشوفات الجديدة عند المتصوف كمفتاح يفتح أبواب الغيب، وفي أغلب الأحيان لا بد أن يضيع المفتاح، فتتولد الرغبة العارمة اللامنتهية في البحث عنه"(6)

إن استعارة المفتاح التي نجدها عند جيرشوم شوليم وفي بعض أعمال كافكا تذكرنا باستعارة أحد الحاخامات المفسرين للتلمود، القاضية بأن حروف التلمود أبواب تشبه إلى حد بعيد أبواب كثيرة لقصر عتيد، طلب من زائره فتحها بدون استثناء، ولكن خلطت له المفاتيح خلطا يجعله في متاهة مابعدها متاهة.

إن فكرة كلمات الإله غير المستنفذة، التي تذكرنا بالإله المتعالي في الديانات الغنوصية القديمة، والمتاهة التي تقتضي بأن العالم سديمي المعنى، تعدان بمثابة جوهر الفكر الهرمسي كما بين المختصون. ويحاول إيكو أن يشاطر نسبيا جيلبير دوران في رؤيته بأن العلم المعاصر في معظمه يحمل جذورا من الفيض الهرمسي، لهذا يضع الأصول الجوهرية التالية، الرابطة بين الهرمسية القديمة والفكر التفكيكي الجديد، ويعتقد فعلا بأن أفكار دريدا وجيوفري هارتمان وهارول بلوم تنويعات على السيميوزيس الهرمسية:

1/ إن النص يعد عالما منفتحا، يجد فيه المؤول روابط لامنتهية.

2/ لا يمكن للغة التقاط معنى وحيد وموجود مسبقا كمقصد الكاتب مثلا، بتعبير آخر، تكمن وظيفة الخطاب التأويلي في الكلام على مصادفة التقابلات النصية فقط؛

3/ تعكس اللغة لاتطابقية الفكر، ولا يعني "وجودي- في- العالم" سوى عدم قدرتي على التماهي مع معنى متعال؛

4/ كل نص يدعي التعبير عن شيء في حد ذاته، فهو عالم مخفق... فكل مرة يحاول فيها تحديد الشيء في حد ذاته، تنفجر سلسلة لا يمكن إيقافها من الإحالات اللامنتهية، تقضي بأن هذا الشيء غير متطابق مع نفسه؛

5/ يمكن لأي فرد أن يكون مختارا L'élu، بشرط أن يضع اقتراحه المقصدي التأويلي في مكان مقصدية الكاتب، كل قارئ، هكذا، يصير إنسانا متساميا un

Surhomme، يعد الوحيد الذي يفهم الحقيقة القاضية بأن الكاتب لا يعرف ما يقول أثناء كلامه؛ لأن اللغة كانت تتكلم في مكانه؛

6/ لإنقاذ النص، ولكي تتم عملية تحويل التوهم بالمعنى إلى وعي يرمي إلى كون الدلالة لامتناهية، لا بد أن يستشعر القارئ بأن كل سطر يضمر ويخبئ لغزا ما، بأن الكلمات لا تصرح أبدا ولكن تهيّج المسكوت عنه الذي تقنّعه. هنا يقتضي الانتصار الذي يحققه القارئ استنطاق النص بجعله يقول كل شيء، وهذا الاستنطاق لكل شيء يعد ممكنا في حالة عدم تطابقه مع ما فكر فيه الكاتب: لأنه بمجرد وجود معنى مفضل على آخر، فلنكن على علم أنه ليس المعنى الحقيقي...

7/ المختار هو الذي يفهم بأن المعنى الحقيقي لنص ما يكمن في فراغه.

8/ إن السميائية (وكل النظريات المؤمنة بوجود أنظمة للمعنى) تعد بمثابة مؤامرة من الذين يريدون إقناعنا بأن اللغة أداة لتواصلية الفكر.(7)

ينطلق إيكو من أن فعل التأويل عبارة عن ممارسة عقلية ونشاط تفكيري، ولو نعود إلى التفكير فأننا نجده يرتكز على مبدإ التماثل المعقد كي يتخذ هوية وانسجاما، ولا يكمن الفرقُ في هذا بين السيميوزيس الهرمسية وغيرها في الغايات، أي محاولة إضفاء انسجام ما على التأويل، بل في الوسائل، والمقصود بذلك الآليات المنطقية المعتمدة.

يضرب إيكو مثلا بارزا كي يبين طبيعة السيرورة التماثلية في الخطاب النقدي الذي يطال السيميوزيس الهرمسية، فقد حدث مرة أن لاحظ طبيب بأن مرضاه الذين يعانون من سيروز القلب يتناولون إما الويسكي بالصودا أو الكونياك بالصودا أو جين بالصودا، فاستنتج بأن الصودا هي سبب السيروز، لكن لو ندقق في الأمر مليا لنلاحظ بأن الطبيب قد غفل عن عنصر مشترك بين هذه الأنماط الثلاثة من المشروبات علىغرار الصودا، نقصد بذلك الكحول.

يتهم إيكو عن طريق هذا المثل، المنهج الذي يحاول اتخاذ موقف تأويلي من العالم بالاعتماد فقط على الأمارات البارزة، دون إعطاء الاهتمام لما هو جوهري:" إن المبالغة في إسناد أهمية كبيرة للأمارات عادة ما يتولد عنها النظر إلى العناصر المكشوفة للعيان باعتبارها دالة... إن السميوزيس الهرمسية، في استنادها إلى مبادئ السهولة البادية في النصوص المنتمية إلى هذا التقليد، تذهب إلى أبعد من ذلك في ممارساتها التأويلية المتشككة.... إن الفكر الهرمسي يستند إلى مبدإ الانتقال المزيف. ووفق هذا المبدإ نفترض مايلي: إذا كانت "أ" لها علاقة ب"ب"، ول"ب" علاقة "ع" ب "ج"، فإن "أ" سيكون لها علاقة "ع" ب "ج"."(8)

وبعد استعراض إيكو لبعض التفسيرات التي لا تخرج عن هذا النمط التفكيري، على الرغم من كونها عالمة وحديثة بالنسبة للآراء الهرمسية القديمة، ونقصد بذلك تأويلات روسيتي للكوميديا الإلهية لدانتي، حيث حاول إيجاد علاقات غير مسوغة منطقيا بين وحدات نصية، وتفكيكات جوفري هارتمان الذي يعتبره إيكو من غلاة اللعبة الهيرمينوطيقية، راح يحاول إعطاء

بديل سيميائي يتخذ كمبدإ اقتصادي في سيرورة التأويل المفتوح، فحسب تجربته، لا بد لكل محاولة تأويلية الارتكاز على تماثل من نوع تشاكلي كما يحدده السيميائي الفرنسي غريماص.

يعرف غريماص التشاكل كما يلي: "هو سلسلة من المقولات الدلالية التي نقرأ النص من خلالها قراءة منسجمة"(9)

يساعدنا التشاكل على معرفة تيمة الخطاب، لأنه سيكون هو الدليل النصي على الغاية الفعلية للخطاب، ومن جهة أخرى، تعد المراهنات على تشاكل ما دون غيره معيارا للتأويل، ولكن بشرط عدم تضخيم الطابع المولد لهذه التشاكلات. لأن ذلك سيقضي على مبدإ الاقتصاد الذي يعد سدا أمام التأويل الهوسي والعصابي.

على أن تركيز إيكو على أنساق النصوص، لا يعني بتاتا إغفاؤه لما يسميه بنسق الانتظار الخاص بالقارئ، فهو منذ كتابه الأثر المفتوح يحاول فهم العلاقة والرابط بين القارئ والنص فهما جدليا، وليس المقصود من التركيز على مقولة القارئ البحث عن النوايا خارج النص، فإيكو يكرر دائما مقولة القارئ النموذجي على أنها تفهم ضمن استراتيجية نصية: "إن النص جهاز يراد منه إنتاج قارئ نموذجي. إن هذا القارئ، وأكرر ذلك، ليس هو ذلك الذي يقوم بتخمينات نقول عنها إنها التخمينات الصحيحة. فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئا نموذجيا قادرا على الإتيان بتخمينات لا نهائية."(10)

نفهم من إيكو بأن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه، وهو هنا لا يخرج من حدود الدائرة الهيرمينوطيقية المعروفة، ذا من جهة، ومن جهة ثانية، يعد التعرف على استراتيجية النص تعرفا على استراتيجيات سيميائية أو أسلوبية، فبمجرد أن يبدأ نص مثلا بـ: "كان يا ما كان في قديم الزمان..." نفهم مباشرة بأن القارئ النموذجي يعد من الأطفال. ومن جهة ثالثة، تتم عملية الوصول إلى حدس خاص بقصدية النص عن طريق إخضاعها لسلطة النص باعتباره كلا منسجما، فكل تأويل لجزئية من نص ما لا بد أن تثبته جزئية من النص نفسه؛ لأن الانسجام الداخلي هو الرقيب على مسيرات القارئ.

غراماتولوجيا جاك دريدا

حاول دريدا كغيره من فلاسفة الاختلاف، كمارتن هيدغر وإمانويل ليفيناس وميشيل فوكو وجيل دولوز، الانعتاق من الموروث الفكري الغربي المختزل في مقولة اللوغوس التي ما فتئت تعيد إنتاج نفسها ومقولاتها وفق تمركز قار، جذرته تراكمات وترسبات ثقافية تدّعي العالمية، مضمرةً أبعادها وغاياتها الإثنية. لرفع هذا التحدي المستحيل، حاول دريدا في كتاب الغراماتولوجيا، المطبوع سنة 1967 تشريح ما يسميه ميتافيزيقا الحضور عن طريق تفكيك المفهوم السائد للكتابة.

لاحظ صاحب الغراماتولوجيا بأن هنالك ازدراء تاريخيا متواضعا عليه للكتابة، إذ توضع دائما في المقام الثاني كتتمة وكثانوية بالنسبة للكلام، أو بالأحرى للصوت الذي حظي بمرتبة رفيعة في تاريخ الميتافيزيقا الغربية. كما لاحظ كذلك بأن هذا الاحتقار

مرهون دائما بتقديس العقل: اللوغوس، الذي لا يمكن أن نفرق بينه وبين الكلام/الصوت، ما دامت كلمة لوغوس نفسها تعني العقل والكلام واللغة في آن واحد. يقول دريدا أثناء تعليقه على أحد التصديرات التي وضعها في مقدمة كتابه:

"إن تاريخ الميتافيزيقا، على الرغم من تبايناتها التي لم تسد فقط من إفلاطون إلى هيغل مرورا بليبنتز، بل كذلك من قبل السقراطية إلى هيدغر، كان دائما يخول للوغوس مصدر الحقيقة عموما: إن تاريخ الحقيقة، أو حقيقة الحقيقة، كان دائما... نوعا من الطمس والكبت للكتابة على غرار الكلمة "الممتلئة""(11)

لهذا، لا يتحاشى من إعطاء وإقامة ربط مفهومي بين مايسميه التمركز المنطقي le logocentrisme، والكتابة الصوتية: "فما نطلق عليه تمركزا منطقيا: أي ميتافيزيقا الكتابة الصوتية، ما هو سوى تمركز إثني في حالته الأصلية والصلبة، يبقى اليوم فارضا نفسه على المعمورة، ومتحكما بنسق واحد، لأسباب مجهولة ولكن ضرورية وغير مقبولة لمجرد نسبية تاريخية ما"(12)

لا يرجع تقدير واحترام الصوت في الحضارات العالمية عموما والحضارة الغربية خصوصا –حسب دريدا– إلى اختيار كان من الممكن تجنبه بسهولة؛ بل يعكس هذا التقدير *حالة اقتصادية* un moment de l'*économie*، أو قل *"الحياة"* بصفة عامة أو *"التاريخ"* أو *"الكينونة في علاقة مع نفسها"*، فلقد هيمن النسق "أسمعني أتكلم"، المرتكز على المادة الصوتية، والمعطى كدال لا براني، ولا دنيوي، أي لا أمبريقي ولا محتمل، على حقبة من تاريخ العالم، بل لقد أنتج فكرة العالم في حد ذاتها انطلاقا من الاختلاف المتواجد بين الدنيوي واللادنيوي، وبين البراني والجواني، وبين المثالي واللامثالي، وبين العالمي واللاعالمي، وبين المتعالي والأمبريقي. يقول دريدا عن هذه الحركة: "(إنها) حصرت الكتابة في وظيفة ثانوية وأداتية: فما هي سوى ترجمة لكلام ممتلئ، له حضور عظيم: حضور ذاتي، وحضور بالنسبة لمدلوله، وبالنسبة للآخر، المعدود كشرط لكلمة "حضور" عموما، وحصرتها من جهة أخرى، في كونها تقنية تكون دائما في خدمة اللغة، ولسان حالها..."(13)

ويفترض دريدا مما سبق، محاولا البرهنة عليه في ثنايا الكتاب، ملمحا مهما خاصا بهذه الحركة التي تحترم الكلام، وتزدري الكتابة؛ ويكمن هذا الافتراض في أن الصوت أو الحرف أقرب إلى المدلول le signifie، مما جعل الدال لا يحظى باحترام كبير في الحضارة الغربية: "فهو دائما إما تقنية أو تمثيل"(14).

كي يؤكد دريدا طبيعة ازدراء الكتابة عموما في الحضارة الغربية، حاول أن يقيم دراسة تحليلية لعلم اللسان الذي أرسى أسسه اللساني المعروف فردينان دوسوسير. منطلقا من أن الفكرة المحورية التي انطلق منها سوسير في محاضراته، ارتكزت على ثنائية تقديس الكلام وتدنيس الكتابة.

يعتبر سوسير الكتابة، حسب قراءة دريدا الجادة، حاملة لوظيفة تضييق الكلام أو تحريفه، لأن هذا الأخير يتماهى بالضرورة مع اللسان، واللسان له تقليد شفوي مستقل عن الكتابة. ولا ينسى دريدا تذكير القارئ

بأن هذا الاحترام للكلام، وهذا التخوف من الكتابة محدود بما يسميه بالكتابة الصوتية التي ترعرعت، وما زالت، في كنف اللوغوس الغربي أو ميتافيزيقا الحضور، لهذا نراه يقيم مقاربات مع الآراء التي بلورها أرسطو حول الأصوات والروح والرموز والكتابة من جهة، وأفكار دوسوسير التي لم تخرج من هذا التراث؛ الذي يعكس ويصف: "بنية لنوع واحد من الكتابة: الكتابة الصوتية، التي نستعملها، ونبني عليها معارفنا العامة من علوم وفلسفة، إذ، في هذه الحالة، من الأجدر أن نسميها "نموذج" أولى من "بنية"؛ لأننا لسنا أمام نظام مبنين، يشتغل بانضباط، ولكننا إزاء أمر مثالي يسير بطريقة واضحة عملا ليس دائما صوتيا"(15).

يلاحظ دريدا كذلك، انطلاقا من قراءته للمحاضرات السوسيرية بأن عدة ملفوظات، مبثوثة في الكتاب، حصرت الكتابة في كونها برانية عن الكلام الذي يعد بدوره جوانيا، أي محايثا للنفس وللداخل، لهذا فما الكتابة سوى تمثيل ثانوي وصورة خارجية واغتصاب ومسخ وجسد فان وسطحية فجة وحجب للحضور الطبيعي، يمكن نفيها، مادامت خروجا عن الفطرة والطبيعة، كما ننفي التصوير الذي يعد كذلك تشويها وتجسيدا وتمثيلا ثانويا للواقع الحقيقي الكتابة من هذا المنظور تصبح تكلفا وطبيعة ثانية.

لا يتعجب دريدا أثناء متابعته لأسطر سوسير الرامية إلى نسف الكتابة، من أن صاحب المحاضرات ينتقد الفيلولوجيين والنحويين حينما يعتمدون في تحليلاتهم الفن والأدب كمادة ومتن لدراساتهم، إذ يرجع ذلك، حسب رأيه، إلى أن الأدب والفن عموما يعدان الميدانين المساعدين بامتياز لبروز الكتابة المغتصبة لعذرية الصوت، أي للفطرة الأولى.

وكي يتبين التناقض المنهجي الذي انتهجه دوسوسير في نظريته، حاول دريدا أن يوجه له تقويضا يمس حدود أبعاده وغاياته التي بنيت عليها اللسانيات المعاصرة: "لماذا ينزع مشروع للسانيات العامة، يطال النظام الداخلي العام للسان، إلى رسم حدود حقله بنفي نظام معين من الكتابة، كشيء براني عموما، أليس لأهميته"(16).

هذا من جهة، أما من جهة ثانية، لا يمكن أن نسلم بأن نظام الكتابة يعد برانيا وخارجيا عن نظام اللسان عموما، إلا إذا أقرينا بأن هذا التوزيع القار بين البراني والجواني لا بد أن يمر إلى جوانية الجواني أو برانية البراني؛ وهنا دريدا يركز على أمر مهم جدا، يرمي إلى فضح الثنائية الواهية التي أقامها سوسير بين ما هو براني (الكتابة) وماهو جواني (الصوت). ومن جهة ثالثة، يلاحظ دريدا أن سوسير متحيز في لسانياته التي يروم منها الشمولية والعالمية، وفي نقده للكتابة الصوتية، إلى نوع واحد فقط من التراث اللغوي، قائم على اللسان الغربي، سليل الميتافيزيقا اللوغوسنترية المحددة لمعنى الكينونة كحضور، لهذا لا بد من إعادة تفكير مفهوم جديد للكتابة في تراث لغوي آخر، لم تمسه نزعة اللوغوس التي سيطرت طويلا على العالم.

ترمي إعادة تفكير الكتابة خارج ميتافيزيقا الحضور، إلى إعادة ترتيب علاقاتنا مع *الحقيقة* في حد ذاتها، *حقيقة* لا ترتكز على أصل أو منبع متعال، ولا تقوم

على مفهوم المطابقة السيميترية بين اللغة والواقع، لهذا يركز دريدا على أمر مهم جدا يكمن في أن *المرجع* السيميولوجي من الأجدر أن يتعكز على مفهوم الإحالة اللامنتهية: "كي تصبح فكرة الأصل لا متحكما فيها، [ففي العالم] أشياء ومياه وصور، كل يحيل على الآخر بطريقة لامنتهية، وبدون منبع"(17).

ولا يعني هذا التركيز على مفهوم *الحقيقة* الجديد بأن الكتابة الصوتية بمنأى عن هذا النظام، فلو عدنا إلى جوهر الكتابة المغضوب عليها في الحضارة الغربية، لوجدنا: "إحالات الدوال [تتم] عن طريق شبكة من الأبعاد المتعددة، تربط بينها وبين دوال أخرى داخل نظام شامل، فلنقل مفتوحا على كل استثمارات المعنى المحتملة"(18).

لهذا يقترح دريدا كبديل لمفهوم الدليل الاعتباطي السوسيري مفهوم *الأثر* la trace، كي يعطي بعدا جديدا للكتابة المستخلفة للكتابة الصوتية. فإذا كان الكلام يقتضي الأخر؛ المستمع كحضور، فإن الأثر: الركيزة الأساسية للكتابة، يقوم على مبدإ *التأجيل* la temporisation، *والفسحة* l'espacement.

ومفهوم *التأجيل* يذكرنا بما قاله دريدا عن إيمانويل ليفيناس حينما علق تعليقا مطنبا عن مفهوم الأثر: "لا بد من التذكير بأن ماضي مفهوم ما (لا يمكن تفكير معناه انطلاقا من صورة حاضر) يسمى المستحيل: اللامفكر فيه، ولا يصعب تفكير هذا المستحيل في أحضان الفلسفة على العموم، ولكن يطال كذلك كل فكر يرمي إلى عقد مصير خارج الفلسفة"(19).

كما يذكرنا من جهة أخرى مفهوم الفسحة قراءة دريدا لفرويد: "إن الفكر في مجمله ليس سوى طريق للف والدوران"(20)

نفهم من التحديد الذي أولاه دريدا لنظام الكتابة كإحالات لامنتهية للدوال، من أن الكتابة عبارة عن شبكة من العلاقات المعقدة، لا يتحكم فيها قانون مطلق أو ناموس متعال، ولا ترجع إلى أصل ميتافيزيقي أو معنى أولي أو مدلول حي، كما يحلو أن يسميه، ولا يسيرها مبدأ سببي أو مسار خطي أو عقل برهاني، بل ما يميز فعلا هذه الإحالات، كونها قائمة على مبدإ المصادفة، تتدخل فيها أسباب متعددة لدرجة الشعور بانعدامها، وتقوم على مبدإ التناقض كركيزة أساس في بث التشعبات المعنوية ضمن كتلة الغياب، المنعدمة المعالم والناسفة لكل مرجع، لهذا يصلح عليها فعلا مصطلح لا يتحاشى دريدا من حشره ضمن معجمه الغرائبي exotique، نقصد مصطلح *اللعبة*. يقول في هذا السياق: "يمكن أن نسمي لعبة؛ كل غياب لمدلول متعال كحالة لا محدودة من اللعب، أي كل ارتجاج ébranlement يمس ماهو أنطولوجي-ثيولوجي وميتافيزيقا الحضور"(21).

حاول دريدا توسيع مفهوم اللعبة، حينما ربطها بمفهوم جديد: *ديفيرانس* différance المقابل لمفهوم الاختلاف différence. ففي محاضرة ألقاها بـ: La Société française de Philosophie يوم 27 جانفي 1968، أي بعد نشر نص الكتابة والاختلاف والغراماتولوجيا بسنة واحدة، وأعيد نشرها ضمن كتاب جامع تحت إشراف جماعة تيل كيل Tel Quel حاول تفسير اختياره لكلمة ديفيرانس المولدة

بحرف يشبه الهرم: A، حرف يكتب ويقرأ ولكن لا يسمع! وربطها بمفهوم اللعبة. كأن صاحب نظرية الغراماتولوجيا مصر في تكتيكاته على انتقام جذري من الصوت، المتكئ على السماع، وليس على الإبصار والكتابة.

يقر دريدا من جديد بأن مفهوم الديفيرانس غير مربوط بعلاقات الحضور، بل يرمي هذا المفهوم إلى الاعتماد على الاستراتيجية والمغامرة، فالاستراتيجية تنبذ كل حقيقة متعالية وحاضرة تدعي احتواء الحقل العام للكتابة، والمغامرة تحدد سمة معينة للاستراتيجية في حد ذاتها؛ لأن هذه الاستراتيجية -حسب دريدا- ليس المقصود منها تكتيكات لها أبعاد غائية، بل يسميها تكتيكات كفيفةdes tactiques aveugles: "إنها استراتيجيات بدون أبعاد"(22)

إذا كان مفهوم اللعبة يقتضي الانتظار والمباغتة، فإن الأبعاد الاشتقاقية اللغوية التي أضفاها دريدا على مفهوم الديفيرانس ترمي، كذلك، إلى الاستعانة بجذر différer الذي يدل، زيادة على الخلاف بمعنى الصراع، على الاهتمام والاعتناء بالزمن والقوى في عملية تقتضي حسابا اقتصاديا، والمواربة un détour والأجل والتأخر والتحفظ والتمثيل، يلخص دريدا كل هذا في مصطلح *تأجيل*. على العكس، فإن كلمة اختلاف: "لم تدل البتة في جذرها الاشتقاقي على معنى التأجيل أو المختلف كصراع"(23)

يرمي مفهوم كلمة ديفيرانس إذن إلى حركية اللعبة التي تنتج الاختلافات ووقائع هذه الاختلافات، لأن الديفيرانس تعد بمثابة أصل غير ممتلئ، وغير بسيط، أصل مبنين بإحالة الديفيرانس على الاختلافات، لهذا فإن كلمة أصل لا يمكن أن تواتيه.

يقول دريدا كي يمهد لمفهوم الكتابة الجديدة: "فما أروم تسميته بالدرجة القصوى للكتابة l'archi-écriture والدرجة القصوى للأثر l'archi-trace أو بصفة عامة ديفيرانس، لا يخرج مما أطلق عليه مصطلح التأجيل والفسحة"(24).

فالدرجة القصوى للكتابة كما يفهمها دريدا، لا تخرج من كونها حركة للديفيرانس نفسه، فاتحة التأجيل مادام المتلقي القارئ يبقى دائما في حالة انتظار، أي بقاء المعنى في حالة توقف حتى يتمفصل عن طريق فعل القراءة، ويحل مفهوم الدرجة القصوى للأثر غياب مبدإ الهوية في ميتافيزيقا الحضور، لأنه من طبيعة تناقضية وصعبة التقبل في النظام الأرسطي، ولأن الأثر في حد ذاته، من جهة أخرى، لا يعكس فقط انمحاء الأصل، بل يرمي كذلك إلى الإثبات بأن الأصل لم يكتمل ولم يبن، إن الأثر يعد أصل الأصل: "ولكن مع العلم بأن هذا المفهوم يدمر نفسه بنفسه، وإذا كان كل شيء ينطلق من الأثر فإنه ينعدم تماما وجود أثر أصلي"(25)

السيميوزيس البيرسية بين دريدا وإيكو

إن مفهوم السيميوزيس الهرمسية، الذي حاول أن يشرحه أمبرتو إيكو، عبارة عن مقولة تفسيرية تتفرع عنها عدة مدارس قديمة وحديثة، وتنبني على أصول ذات بنية مشتركة؛ لهذا حينما أراد إيكو إرساء

نموذجه النظري، اتبع فيه طريقة السجال، ومناقشة كل الآراء التي يراها من منظوره متطرفة وراديكالية. فبعد أن نبش في أصول ومقولات السيميوزيس الهرمسية في تجلياتها التاريخية عند الخيميائيين والقبالاه والمتصوفة المسيحيين والغنوصيين والهرمسيين، راح يسلط الضوء على السيميوزيس الهرمسية المعاصرة؛ أو مايسميها بنظريات المتاهة المعاصرة، والمقصود بذلك، ما يطلق عليه النزعة التفكيكية التي بلور أفكارها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا.

ناقش إيكو دريدا بطريقة مباشرة في كتاب "حدود التأويل"، إذ خصص له فصلا ضمن باب أطلق عليه "السيميوزيس اللامنتهية والمنحرفة"، وكانت غاية السجال نقد الاستعمال السيء لمقولات شارل سندرس بيرس عن الانفتاح التأويلي، الذي قام به جاك دريدا. فيمهد إيكو بتدقيق منهجي يفرق فيه بين هرمسية القدامى وهرمسية دريدا أو التفكيكيين عموما، فإذا كانت هرمسية القدامى تؤمن بوجود معنى كوني ومتعال، فاض عنه العالم قديما، وتختزل إلية كل الموجودات في العالم كما نراه في الأفلاطونية الجديدة التي تطلق عليه مثلا اسم الواحد le Un، فإن هرمسية التفكيكية لا تؤمن على الإطلاق بوجود معنى مفارق، لأن التأويل عبارة عن لعبة لامنتهية من الإحالات في عالم سديمي، منعدم المرجعيات، معدوم المعالم.

بعد أن فكك دريدا، في كتاب "غراماتولوجيا"، مفهوم الدليل الاعتباطي السوسيري، وربطه بالسياق الميتافيزيقي القائم والقار على الحضور، عرج على بيرس كي يدعم نسقا فكريا مغايرا، فتح الباب أمام ميتافيزيقا الغياب بمقولة السيميوزيس اللامنتهية؛ يقول في هذا الصدد: "كان بيرس في مشروعه السيميائي أشد حذرا من سوسير فيما تعلق بالطابع اللاإختزالي لمصير الدليل"(26)

"[فلقد] ذهب بيرس بعيدا في الاتجاه الذي أطلقنا عليه أعلاه تفكيك المدلول المتعالي، بوضعه، بطريقة أو أخرى، مصطلحا مؤمّنا يخص إحالة الدليل على الدليل. لقد بينا [في كتابنا] اللوغوسونتريزم وميتافيزيقا الحضور كلذة وقوة وتنظيم وتنفيس لمدلول من هذا النوع، فزيادة على ذلك، يقر بيرس بأن هلامية هذه الإحالة تعد بمثابة معيار يساعدنا على الاقتناع بأننا إزاء نظام من الأدلة"(27)

لا يخالف إيكو تبئير دريدا، في قراءته لبيرس، على مقولة الغياب التي يمكن أن تكون احتمالا فلسفيا في مقاربة الأنطولوجيا، لكن ما يرفضه ولا يقره في هذه القراءة، هو استعمال دريدا لمقولة انفتاح السيميوزيس وفق آلية التركيز على جزئية من المتن البيرسي، تتناقض مع جزئية أخرى، ولا بأس أن نذكر هنا، أن إيكو هنا ليس بصدد احتكار تأويلي بيرسي، لهذا يقول إيكو في آخر سجاله مع دريدا: "لم تكن غايتي هي إعطاء تعريف للسيميوزيس اللامتناهية، بل حاولت تحديد الشكل الذي لا يمكن أن تكونه"(28)

يتجلى هذا الاستعمال، حسب إيكو، في أن فهم السيميوزيس البيرسية اتخذ طريقتين في فهم سيرورة الإحالات داخل النسق الدلالي: طريقة صحية حاول إيكو أن يماثلها مع المفهوم الذي قارب به هيمسلايف

ثنائية المواضعة dénotation والايحاء connotation في سيميولوجيته، والتي بنى عليها فيما بعد رولان بارت صرحه السيميولوجي، وطريقة هوسية وسرطانية ومرضية؛ تؤمن بأن سيرورة الإحالات لا تنبني على نسق معين أو ناموس قار، ففهم العالم عبارة عن لعبة من الإرجاعات تتحكم فيها المصادفات.

ويكتشف ايكو، أن الغاية الداعية إلى التحويم على اللعب اللولبي للعلامات، والأشياء المعتبرة كذلك كعلامات، في السيميوزيس الهرمسية، لا تعود إلى أبعاد تربوية أو أخلاقية أو سياسية؛ بل تعود فقط إلى اللذة في حد ذاتها، فما يشدنا في التأويلات العميقة داخل المنظومة التفكيكية يختصر في سحر البيان والغرائبية التي يغلف بها التفكيكي خطابه، فبمجرد الانعتاق من هذا الربط، ومن هذا العقد نكتشف أننا إزاء اللامعنى.

يقر صاحب كتاب "حدود التأويل" مؤلف الغراماتولوجيا في أن الإبلاغ لا يختزل في مدلول واحد، وأن المدلول الحرفي من طبيعة إشكالية، ومن أن العالم عبارة عن علامة تحيل على علامة تحدث قطيعة مع سياق كيفما كان نوعه للإعلان عن مولد سلسلة لا منتهية من العلامات، وأن العالم لا يمكن أن يفكر بدون علامات، كل هذا، حسب ايكو: "[يجعل من] دريدا في هذه الحالة أو في حالات أخرى، يقول أشياء لا يمكن لأي سيميولوجي أن يتجاهلها. ومع ذلك فغالبا ما يؤكد دريدا حقائق ليست بديهية، تقوده إلى اعتبار حقائق كثيرة بديهية على أنها حقائق بديهية"(29)

نفهم مما سبق، أن إيكو يعتقد مبدئيا بأن كل فكرة راديكالية أو متطرفة تحمل بذور فنائها وتناقضاتها في حشاياها؛ كل فكرة ناسفة لغيرها بطريقة مئوية تقع في الدور المنطقي، أي تنفي نفسها من حيث تنفي ضدها، فإذا كان دريدا، حسب مساءلة إيكو، يذهب إلى أن كل تأويل ما هو سوى لعب، لا طائل من البحث ورائه عن معنى ما، مفارق ومتعال، فكيف استعان بقراءته لبيرس كقراءة ممتلئة ومكتملة، كي يؤسس عليها نظريته في هشاشة المعنى وزئبقيته؟. إذا اعتقد بأن قراءته تماهت مع قصدية بيرس، فهو بصدد مناقضة أهم عماد في هيكله النظري!.

ولو عدنا إلى بيرس كي نقرأه قراءة نسقية مكتملة، فأننا سنجد مع إيكو مؤشرات، تبين على الحقيقة، نزوع صاحب نظرية السيميوزيس إلى لانهائية الأدلة والعلامات، ولكن من جهة أخرى هنالك عدة مؤشرات أخرى كذلك تدل على أن مفهوم السيميوزيس اللامتناهية يقتضي شروطا وحدودا توقف سيرورته؛ فبيرس، كما اكتشف إيكو، مفكر غائي، يربط مفهوم التأويل بالغاية المرجوة من عملية الفهم: "فعندما اقترح بيرس تعريفا لليتيوم على شكل معلومات تقود إلى التعرف عليه وإنتاجه، لاحظ: أن ما يميز هذا التعريف هو أنه يوضح دلالة كلمة الليتيوم من خلال الإشارة إلى ما يجب عمله للحصول على معرفة خاصة بهذا الموضوع"(30)

ولكي نفهم الطابع البراغماتي عند بيرس، لا بد من الإشارة إلى أن عملية الفهم عنده تتم عن طريق الموضوع المباشر،

المقابل للمعنى الحرفي، وتبدأ سيرورة السيميوزيس مع الموضوع الدينامي، ولكنها تتوقف مع مايسميه بالمؤول المنطقي النهائي، أي العادة. فهذا المفهوم الأخير، عند بيرس، يحمل أبعادا إجرائية براغماتية، حينما يتعلق الأمر بتغيي المجموعة البشرية: "إن النظر إلى العادة باعتبارها قانونا، معناه النظر إليها بصفتها ما يشبه المحفل المتعالي، أي باعتبارها مجموعة بشرية تعد ضمانة بيذاتية على مقولة الحقيقة، حقيقة غير حدسية، وليست واقعية بشكل ساذج ولكنها عرضية. وبدون هذا لن نفهم لماذا يتحول المؤول، انطلاقا من سلسلة التأويلات إلى تمثيل آخر يصاحبه مشعل الحقيقة... إن فكرة المجموعة البشرية تشتغل باعتبارها مبدأ يتجاوز القصديات الفردية للمؤول الفرد.. فالتأويل ليس وليد بنية الذهن البشري ولكنه وليد الواقع الذي تشيده السيميوزيس... وفي جميع الحالات، فإن المجموعة البشرية عندما تنتج مدلولا، إن لم يكن موضوعيا فهو بيذاتي، وسيتم على أي حال تفضيله على أي تأويل آخر لم يتم الحصول عليه نتيجة إجماع المجموعة البشرية"(31)

نصل في هذا المقطع إلى عنصر مهم جدا، لم يصرح به إيكو، ولكن نلمحه من وراء أسطره؛ يتمثل في أن أية محاولة ترمي إلى فتح التأويل بدون أن تتخذ لها الأخر غاية كشرط في عملية الفهم، فإنها ستسقط في شراك الذاتية الفجة، كما هو الحال بالنسبة للتفكيكية التي ترى النص مفرغا من المعنى، لأن هذا الأخير حصيلة لعبة ذاتية يقوم بها القارئ.

سجال حول التأويل والتأويل المضاعف

بعد أن حاول إيكو في كتبه المتقدمة، التركيز على دور القارئ في عملية إنتاج النصوص، واضعا منظومة معرفية وترسانة من المصطلحات الجديدة والأصيلة، انتقل في السنين الأخيرة إلى الاهتمام بحدود وشروط الانفتاح في سيرورة التأويل، فقد لاحظ بأن الكثير من المهتمين بالتأويل المنفتح والقراءة الحرة، تركوا العنان لهذا النشاط الطليق، دون رد الاعتبار لمقولات النص واستراتيجياته، مما جعل الكثير من القراءات ذهانية ومنحرفة ومرضية.

يطلق إيكو على هذا التأويل المنحرف مصطلح التأويل المضاعف la surinterprétation، في مقابل التأويل بصفة عامة. وعندما استدعته جامعة كومبردج سنة 1990، للمشاركة في مؤتمر: *Tanner Lectures* اختار موضوع: "التأويل والتأويل المضاعف" كي يكون محل نقاش وتوسيع.

كان من بين الحضور المهمين في هذا الملتقى؛ ستيفان كوليني، وجوناثان كوللر، وريتشار رورتي، وكثير من الطلبة المهتمين والروائيين والنقاد، وبطبيعة الحال كان النقاش مليئا بالإثارة وزاخرا بالفائدة، مادام كان هناك عدوّان في المجال المعرفي لإيكو، ريتشار رورتي المعروف بتياره التداولي الجديد، وجوناثان كوللر، الذي يعتبره إيكو أحد "مريدي القناع"؛ أي قطب مرجعي من أقطاب التفكيكية في العالم الأنجلوساكسوني.

رورتي وثنائية تأويل/استعمال

يعد رورتي، حاليا، من أهم الفلاسفة في الولايات المتحدة والعالم الأنجلوساكسوني، كتب عدة كتب.، نذكر من بينها: Les conséquences du pragmatisme سنة 1993، وL'homme spéculaire سنة 1991، و Contingences, ironie et solidarité سنة 1991.

لخص ستيفان كوليني عموما نسقه الفلسفي وأبعاده العلمية في المقدمة التي كتبها لتقديم مناقشات الكتاب، فأرجعه إلى نزعة تروم التفكير على هامش الفلسفة الغربية عموما، بعيدة عن الميتافيزيقا التي تبحث دوما عن نمط الوجود الحقيقي للأشياء، كمحاولة لتمثيل الطبيعة، فما يهم رورتي يلخص في ابتكار أدوات لغوية ومعجم متنوع، ليس لمقاربة الظواهر، بل لمعرفة غاياتنا ومصالحنا، فتاريخ الفلسفة، كما يفهمه رورتي، هو تاريخ البحث عن منفعتنا إزاء الأشياء وإزاء العالم. (32)

لهذا لا نتعجب، من أن أول بادرة نقدية قام بها رورتي للتعليق على نظرة إيكو للتأويل، تعكزت على محاولة نسف ثنائية تأويل /استعمال:" ففي نظره، كما يرى كوليني، ينحني إيكو للفكرة التي تعطي طبيعة ما للنص، والتي بفضلها، يحاول التأويل المقبول إضفاء وإضاءة، بطريقة ما، هذه الطبيعة. على العكس من هذا، يروم رورتي أن يتناسى فكرة اكتشاف الطبيعة الحقيقية للنص، بدعوتنا إلى تفكير معظم الأوصاف، التي نراها نافعة، انطلاقا من الغايات المتباينة، التي تعد في الأخير من نصيبنا" (33)

إن فكرة بسيطة كهذه، كما يحلو لجوناتن كوللر أن يصفها، يمكن أن يوجه إليها سيل من النقد، أهمه، ما يتعلق بأن تركيز رورتي على الطابع الغائي النفعي الشمولي للثقافة يعد نوعا من الحيف والتعميم؛ لأن تاريخ الثقافة والفلسفة لا يعكس دائما استعمال الأفكار لأغراض خاصة مرهونة بالمنفعة عموما. هنالك الكثير من النظريات نجحت، بدون أن تتخذ لها منحى نفعيا.

لا يتهرب رورتي من هذه المحاولة النقدية المستفزة لصرحه، بل يستثمرها (يستعملها) كي يكشف الخطأ الذي وقعت فيه الأفكار السائدة والآراء الجاهزة، وكي يضع الإصبع على الجرح، مبينا بأن أهم النظريات خطورة، التي تناست البعد الاستعمالي النفعي للتأويل، هي النزعات السيميولوجية، والعجيب أن هذه النظريات، المهتمة بما يسميه النصانية، La textualité تعكس بؤس وهشاشة المنظومة الفكرية الغربية، التي تركز على ما هو عارض (اشتغال النصوص) وتنسى ما هو مهم (الغاية النفعية).

يحاول رورتي، في بداية مناقشته لأهم أفكار صاحب نظرية القارئ النموذجي، مساءلة الطابع الغائي من وراء تقسيم إيكو للقصدية إلى ثلاثة أنماط: قصدية القارئ، وقصدية النص، وقصدية المؤلف. ويذهب إلى الاعتقاد بأن السبب المتواري وراء هذا التقسيم يتمثل في تقسيمه الذي يطال:" مايطلق عليه[إيكو] "انسجام النص الداخلي"، و"المسارات اللامتحكم فيها من طرف القارئ". ففي نظر إيكو، تتحكم الأولى في الثانية، وترجع الطريقة الوحيدة التي تكشف

عن تخمينات قصدية القارئ إلى اختبارها انطلاقا من النص ككلية منسجمة" (34)

ورورتي، بصفته براغماتيا، لا يؤمن بوجود شكل متعال لما يسميه إيكو الانسجام، يسبق النص، كي يتخذ مقولة الماقبل، يمكن التعويل عليه في تأسيس منظومة معرفية، ترتكز عليها التأويلية. لأن الانسجام لا يخرج من كونه مقولة مرهونة بما هو هام ونافع:" أفضل القول، بأن انسجام النص، ليس شيئا يمتلكه النص قبل أن يوصف...لأن الانسجام مرتبط بالحالة التي يجد فيها أحدنا شيئا مهما لقول مجموعة من السمات والأصوات بطريقة تربطها مع أشياء أخرى نعبر عنها، انطلاقا، من فائدة ما" (35)

لم يتوقف رورتي عند هذا الحد، في تبيين الطابع القبلي، ذي الأبعاد الكانطية، في فكر أمبرطو إيكو، بل وسع نقد هذا الجانب، حينما عرج على مفهوم الموسوعة، الذي يفهم عند إيكو كشرط في عملية الفهم، وكعماد لتجلي عالم الخطاب المتحكم في عملية تعضيد النصوص وتأثيثها، وفق النشاط التأويلي لعملية القراءة، وإذا كان إيكو يفهم العلاقة بين الموسوعة والعالم فهما جدليا، أي أن الموسوعة تساهم في عملية تأويل العالم كخلفية وتعاقد ومواضعة، والغالم بدوره، أو النص، بساعد على إعادة ترتيب أو تعميق أو تصحيح وتفكير الموسوعة، فإن رورتي، يبدو أنه تغافل هذا الجانب، عندما أراد بلورة ما يطلق عليه الموسوعة-المتاهة، يقول في مداخلته:" يمكن للموسوعة أن تتحول بواسطة الأشياء التي تعد خارجة عن نطاقها، ولكن من غير الممكن أن يكون متحكما فيها، إلا بمقارنة بعض أجزائها مع البعض الآخر، ليس بوسعنا أن نتحكم في ملفوظ حينما نواجهه مع موضوع ما، في حين، يمكن لموضوع ما أن يمنعنا من إثبات هذا الملفوظ. يتسنى لنا متابعة ملفوظ ما، فقط، حينما نواجهه مع ملفوظ آخر، مرتبط به، وفق علاقات استدلالية متشعبة، ذات متاهة ما" (36)

يتضح من هذا، بأن رورتي حريص على الاعتقاد بأن ثنائية طبيعة/ ثقافة، تعد وهما متجذرا في الثقافة الغربية، لأن العالم ماهو سوى علامات لغوية، نستعملها وفق معطيات نفعية وغايات براغماتية.

ويعتقد رورتي، باحثا عن الخلفية الضمنية المتحكمة في أفكار إيكو، والتي تطال كل الثقافة والمتن الغربي على العموم، بأن المنظومة الاحتجاجية الرافضة للنزعة الاستعمالية، والمشجعة للأبعاد الأخلاقية الانسانية، تعود إلى:

1) التراث الفلسفي، الذي يعد سليل الأرسطية المؤمنة بوجود هوة سحيقة بين مانريد القيام به، بطريقة تحررية سلوكية من جهة، و ما نحاول الوصول إليه لاكتشاف الحقيقة من جهة أخرى؛ لأن التحرر الشخصي مقيد بالحقيقة المطلقة، بنظام العالم، الذي يقوم على مقولة التطابق في هذه المنظومة.

2) أما المنبع الثاني، فيعود إلى المنظومة الكانطية المفرقة بين القيمة والشرف، فالأشياء تحمل في طياتها قيمة، أما الإنسان فيحمل شرفا، ومقاربة البعد الإنساني كاستعمال، يعني تحويله إلى أداة وقيمة، ولب التشيؤ يقوم على هذه الأداتية، لهذا كل استعمال لنص، فهو استعمال للإنسان من

وجه آخر، يمكن خندقته بسهولة في قائمة ما يعد خارجا عن الأخلاق.

على الرغم، من التعليقات التي وجهها رورتي لأراء أمبرتو إيكو، كمناوئ لمنهجيته التي تروم دائما الالتزام بالأصول النقدية الغربية، أي أن إيكو لا يخرج من تفكير العالم من مقولة الحد والماقبل، وأن العالم هو ما تجلى من حقيقة كانت مبثوثة فيه، فإنه يوافقه من زاوية أخرى، ويضع نفسه في جبهته، عندما يتعلق الأمر بنقده للتفكيك.

يوافق رورتي إيكو، في ملاحظته الرامية إلى الاعتقاد بأن ما يقوم به الكثير من التفكيكيين حينما يؤولون (يفككون) النصوص، وبالأخص دريدا، لا يخرج من إرادة، تروم إثبات أفكار قبلية، أي عملية إسقاط، ليس الغرض منها تأويل وتفكيك النصوص، ولكن تدليل على القوة التي تمتاز بها اللغة في إنتاج قدر لا منته من السيميوزيسات.

إن انضمام رورتي إلى إيكو، وسع جبهة الصراع في هذه المناظرة، إلى درجة انطباق مقولة " عدو عدوي صديقي"، فكأن الأمر انقلب من صراع بين ثلاث جبهات: سيميائية وبراغماتية وتفكيكية، إلى جبهتين فقط،: التفكيكية والسيميائية-البراغماتية، لهذا سنلاحظ بأن جوناثن كوللر، نصير التفكيك والتأويل المضاعف سيوجه سهامه إلى نزعتين، سنكتفي فقط، بتبيين حججه في الدفاع عن التأويل المضاعف كما يفهمه إيكو.

جوناثن كوللر: وثنائية التأويل والتأويل المضاعف

يبدو أن محاضرة ومداخلة رورتي استفزت كثيرا كولر: بروفيسور في اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، ورئيس Society for the Humanities بجامعة Cornell، لدرجة أن رورتي أخذ حصة الأسد من تعليقات كوللر المنافح عن التفكيك.

يرى كوللر بأن التأويلات المتطرفة كثيرة في الحقل النقدي الأدبي والثقافي، لأنها ضرورية لتوسيع الثقافة القارة، وتجاوزها من زاوية أخرى. بل يربط كذلك بين الإبداع وهذا التطرف التأويلي الذي يعده شرطا له ومحفزا. فلولا هذا التطرف الذي مارسه إيكو نفسه، في العديد من القراءات، خاصة التي طالت دانتي، لما أمكنه أن يكون صاحب روايات عظيمة مثل: اسم الوردة، وبندول فوكو، وجزيرة اليوم الأمس وبودولينو:" إن ما يسميه إيكو تأويلا مضاعفا، يمكن أن يكون في الواقع ممارسة تضع أسئلة ليست ضرورية في التواصل العادي، ولكنها تمكننا من التفكير في طرق اشتغالها" (37)

يشبه كوللر التأويل المضاعف بإفراط في الأكل، فهنالك أناس يتوقفون في أكلهم عند نقطة يجب التوقف عندها، وهنالك من يكمل ويزيد إلى درجة التخمة، مع العلم بأن الإفراط في الأكل لا ينقلب دائما إلى حالة مرضية، بل له نصيب من الفائدة. [!]. لا يعتبر التأويل الفائض جوهريا، حاملا لحالة ذهانية مرضية، بل يمكن أن يكون شرطا في عملية تحويل الكينونة الإنسانية. يقول في هذا الصدد: ألا يمكن القول، في الوسط

الأكاديمي على الأقل، بما أن الأشياء هي كما هي، أفلا تكون جرعة بسيطة من البرانويا أمرا ضروريا من أجل تقويم صحيح للأشياء." (38).

لهذا، يرفض كوللر ثنائية: تأويل/ تأويل مضاعف، موظفا مصطلحا آخر: التأويل الناقص، وهو:" [الذي] يفشل في استيعاب عدد كاف من عناصر [النص]، كما أنه لا يستطيع استحضار النصوص السابقة فعليا، ليقف فيها على أثر خفي... ويحدد علاقات التأثير الممكنة" (39).

انطلاقا من هذا البعد التأويلي الخاص، يمكننا-- -حسب كولر- التعليق الفوري على المثالين الذين أوردهما إيكو للتدليل على مايطلق عليه التأويل المضاعف؛ فقراءة هارتمان لوردزوورث، وقراءة روسيتي لدانتي تنزعان" لتأليف قائل بين قضيتين" (40).

إن الذي يقرأ أفكار كوللر، انطلاقا من مداخلته التي بين أيدينا، يلاحظ فكرا لا يتماهى كلية مع أفكار التفكيكية التي أرسى قواعدها دريدا، فعندما يحاول تقسيم التأويل إلى كامل وناقص، وإزاحة التأليفات الهلامية والمطاطية (القائلة حسب تعبيره) بين جزئيات النص، فإنه يخالف مبدأ جوهريا في التفكيكية، يتجسد في نبذ الثنائيات مهما كانت، لأنها نتاج الفكر الميتافيزيقي، خاصة إذا تعلق الأمر بالقضايا، التي يكون الغرض من إرسائها فهم العالم والوجود وفق معايير الحكم: صدق/ كذب، وصحيح/خطأ، وناقص/كامل.

لكن، على غرار هذه الأفكار الغائمة، التي لم تخلق موقفا محددا من انتقادات رورتي وإيكو للتفكيك، نلتمس في أواخر المداخلة، مقولة نقدية تكشف النقاب عن البعد التفكيكي الذي يحتفي به كوللر. ينتقد رورتي التفكيكية ويتهمها كما قلنا أعلاه، بالتمسك بوجود مفترض للبنيات والميكانيزمات النصية، كي يخرج بنتيجة تلخص في إلصاق تهمة الإسقاطات المجانية بهذا الخطاب، لكن كوللر يرفض ذلك تماما، مبينا بأن التفكيكية تبرز في ممارساتها التشريحية للنصوص، وأن الدلالة مرتبطة بالسياق، لأنها نتاج علاقات من طبيعة نصية جوانية وتناصية، كذلك. والمهم في كل هذا أن السياق نفسه غير محدد، فهنالك دائما إمكانيات سياقية رهيبة لا منتهية وغير محدودة، أي لا يمكن رسم حدود لهذه الطاقة التوليدية مهما حاولنا ذلك.

ولا يمتعض كوللر كثيرا من التناقضات الحاصلة أثناء سيرورة التأويل المضاعف، فالثقافة الغربية حصيلة كيميائية متنوعة جدا من التناقضات والتنافرات كما يشهد تاريخها الثقافي وعلم الأفكار، فمحاولة إضفاء هوية واحدة على هذا الكم التراكمي يعد ابتسارا ونسفا لتراث متنوع، يدل على أن الإنسانية خليط هجين من الأفكار والأصداء المتداخلة والمتباينة، لهذا يعتقد كوللر:" أن ما يمنح التفكيكية بعدا أساسيا ودورا نقديا هو هذا الانخراط الدائم في كل التناقضات الهرمية التي تبنين الفكر الغربي، وهي تقابلات يتوهم البعض أنها انتهت إلى الأبد، إن هذه التقابلات الهرمية هي المؤسسة لمفاهيم الهوية وتشكل لحمة الحياة السياسية والإجتماعية، إن الاعتقاد بأننا تجاوزنا هذه التقابلات، سيقودنا إلى التخلي بلباقة عن الممارسات النقدية بدأ بالنقد الإيديولوجي" (41)

يمكن أن يعكس هذا الموقف المضطرب عند كوللر، أزمة الخطاب التفكيكي بصفة عامة، كخطاب راديكالي قريب من النزعات الشكية والسوفسطائية، التي تقع في فخ نفي الذات من حيث نفي الآخر، لأن السؤال الجوهري، الذي شكل أزمة المناهج النقدية والفلسفات المتطرفة في العصر الحديث، يكمن، (كما يقر بذلك دريدا نفسه في كتابه:الكتابة والاختلاف"، عندما تتبع دراسة فوكو لتاريخ الجنون) في ثنايا الفكر الغربي: كيف يتسنى لنقد جذري تفكير الوجود خارج الميتافيزيقا الغربية القائمة على اللوغوس، وهو ما زال يستعين بمقولات ولغة الميتافيزيقا في حد ذاتها؟.

يعتقد الكثير من المفكرين والفلاسفة، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر اللساني، بأن نقاد الميتافيزيقا أفلحوا في تبيين عوراتها، وكشف مستوراتها وتقويض أسسها، ولكن لم يفلحوا في اقتراح البديل!.

تعقيب ايكو على التعليقين.

كان تعليق إيكو في آخر الكتاب باردا نوعا ما، وكأنه شعر بأن النقاش اتخذ مسارا عقيما، لأن كل جبهة تشبثت بأفكارها، متخذة طريق العرض الذاتي والدفاع عن الأنا، دون الانفتاح على الآخر، لهذا لا نجد تلاقحا لتطوير الآراء والأدوات الإجرائية.

ابتدأ إيكو تعقيبه مشاغبا كعادته، إذ تساءل متقمصا أفكار رورتي، ماهي الفائدة المجنية من قراءة رورتية لأفكار إيكوية؟، طبعا يتراجع عن هذا التساؤل السقراطي مبينا بأن حجج التشكيكي Le sceptique لا فائدة منها على الاطلاق. لكن يشكر رورتي على قراءته الرائعة لروايتي "اسم الوردة" و"بندول فوكو"، منوها بأن ما يخالفه فيه هو ذلك الربط الميكانيكي بين إيكو المفكر وإيكو الأديب.

هذا الخلط جعله يقرأ النصين قراءة مبتسرة :" يمكنني القول بأن رورتي قرأ، هذا مما لا شك فيه، روايتي، ولكنه أولى اهتماما ببعض الأوجه، متغافلا عن الأوجه الأخرى تماما، استعمل جزءا فقط من روايتي، مستثمرا إياه لحججه الفلسفية، أو كما يحلو له أن يقول، لاستراتيجياته البلاغية."(42)

تعد هذه الملاحظة، نقدا ضمنيا موجها لاستعمالية رورتي الفجة، لأن القارئ إذا ولج عوالم النص، باحثا عن أفكار مسبقة، أو غايات وفوائد قبلية، فإنه سيلوي عنق النص ببتر أجزائه إلى ما هو مفيد وغير مفيد!.

لا يخالف إيكو كوللر، من جهة أخرى في أن القراءات الفائضة يمكن أن تكون مرات خصبة، فهذا حاصل لا شك فيه، وتاريخ الأفكار في العالم يشهد عليه ويثبته، لكن ما يحاول إيكو التركيز عليه، هو أن القارئ أو الناقد له الحق أن يسائل نظريته حول حدود التأويل كما يشاء، وأن يوقفها حيث يشاء، لكن لا يمكن لهذا الناقد الادعاء بأن كل ما يؤول بهذه الطريقة الفائضة فهو مقبول، لهذا من العسير أن يقرأ أخيل هوميروس قراءة تجسده كصورة لعذابات المسيح، وإن كان لأي أحد حق التشكيك في حقيقة الهولوكوست، فليس له الحق في إنكار هيروشيما، لأن المجموعة البشرية بالمفهوم البيرسي أجمعت على ذلك.

أوصل إخلاص إيكو لبيرس، إلى الاعتقاد بأن القراءات المتعددة لنص واحد، إن كانت تستنفذه من جهة ما، فإنها تفجره

من جهة أخرى، فتجربته الدؤوبة التي دامت أكثر من عشرين سنة، في قراءة "سيلفي" جيرار دو نرفال، بينت له الطابع التوليدي النصي والطاقة الرهيبة المبثوثة في فعل القراءة، إلى درجة أنه اقترح سيمينير دام ثلاث سنوات، خصص لهذا العمل الأدبي، شارك فيه العديد من طلبته الأذكياء كما وصفهم.

يختم إيكو، بعد كل هذا، بمفارقة جوهرية تعكس الدوران الفارغ، القابع في هذا النقاش، رغم حيوية الآراء المطروحة وعمق الانتقادات النافعة؛ تعود هذه المفارقة إلى تناقض غريب، تجسد في هذه الدعوى: إذا كان كل واحد يحمل حقيقته الخاصة، (جوهر فكر كوللر وروورتي) فلماذا نتعب أنفسنا للمجيء إلى هذا الملتقى، ماالفائدة من تبادل الآراء والرؤى، أليس من وراء كل هذا نزعة عميقة في كل واحد منا أن يكون في هرمونيا مع الآخر، أي ألا نبحث عن المجموعة الثقافية؟ يقول :" أنا سعيد لأني لا أفكر بهذه الصيغة، لهذا أشكر كل من ساهم في هذا السجال بآرائه المحفزة وتأويلاته التي طالت نصوصي. وأنا على العلم بأن كل واحد منكم يفكر مثلي، إلا ما تعلق بجوهر حديثنا اليوم"(43)

هوامش:

1/أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي الجامعي، الطبعة الأولى، بيروت، ص 26/25.

ملاحظة: يعد هذا الكتاب ترجمة جزئية لمجموعة محاضرات ألقاها أمبرتو إيكو في الولايات المتحدة الأمريكية، جمعت بعد ترجمتها من الإنجليزية إلى الفرنسية، في كتاب بعنوان interprétation et surinterprétation استعنا بترجمة الأستاذ بنكراد، وقارناها مع الترجمة الفرنسية. وارتأينا أن نركز على عرض مالم يترجمه المترجم لأهميته القصوى.

(1) المصدر نفسه: ص29.

(2) المصدر نفسه: ص29/28.

(3) نفسه: ص30.

(4) نفسه: ص38.

(6) Gershom G. scholem: La kabbale et sa symbolique, traduit par Jean Boesse, édition: Payot, paris, 2003, p23

(7) U. Eco: Les limites de l'interprétation, pp 64/65.

(8) أمبرتو ايكو: المصدر السابق، ص59/60.

(9) A. J. Greimas: Du sens, édition Seuil, paris, 1973, p88.

(10) أمبرتو ايكو: المصدر السابق، ص 78.

(11) Jacques Dérrida: De la grammatologie, édition Minuit, paris, 1967, pp 11/12.

(12) Ibid: p 11.

(13) Ibid: pp 17/18.

(14) Ibid: p 23.

* يمكن العودة في هذا الصدد، إلى القاموس الدريدي الذي وضعه تلميذه ومترجمه إلى اللغة الإنجليزية: جيوفري بنينغتون، خاصة مادة signe صفحة 26 ومادة différance صفحة 70 ومادة métaphore ص114 ومادة écriture ص43.

Geoffrey Bennington: Dérridabase, 2DITION? Seuil; Paris, 1991.

(15) J. Dérrida: De la grammatologie; p 46.

(16) Ibid. p58.

(17) Ibid: p 55.

(18) Ibid: p 67.

(19) Jacques Dérrida: L'écriture et la différence, édition: Seuil,Paris,1967,p194.

(20) Ibid: p 333.

(21) J. Dérrida: De la grammatologie, p 73.

(22) Jacques Dérrida: La différance, in Théorie d'ensemble, édition Seuil, Paris, 1968, p 68

(23) Ibid; p 46.

(24) Ibid: p 52.

(25) J. Dérrida: De la grammatologie, p 90.

(26) Ibid: 70.

(27) Ibid: pp 71/72.

(28) أمبرتو ايكو: المصدر السابق، ص 137.

(29) المصدر نفسه، ص 129.

(30) نفسه، ص 131.

(31) نفسه، ص 135/134.

(32) Stehan Collini: Interprétation terminable et interprétation interminable, in Interprétation et surinterprétation, traduit par Jean-Pierre Commetti, édition:PUF, paris, 1996, p10.

(33) Ibid: p11.

(34) Ibid: p 87.

(35) Ibid: p89.

(36) Ibid: pp91/92.

(37) مقال لكوللر ضمن أمبرتو ايكو: المصدر السابق، ص 178.

(38) نفسه، ص177.

(39) نفسه، ص 175.

(40) نفسه ص 174.

(41) نفسه ص188/189.

(42) U. Eco: Interprétation et surinterprétation; p 131.

(42) Ibid: p140.

تمثلات القراءة
في الخطاب النقدي العربي الراهن

أ.حفيظ ملواني
جامعة "سعد دحلب" البليدة

تقديم الموضوع: مسلك يحركه التساؤل في ظل الفضول والوجوب بنفس الإرادة والهدف تثيره النظرية ويحقق فيه النص ويتنازع فيه القراء بجدل الفهم والمقاصد ذلك؛ هو فعل القراءة الذي لا يصمت مع كل كتابة ونجد أدراجه في سياق هذه المعالجة التي أرادت لنفسها الرتابة في صنع السؤال والموقف لأنها ببساطة هي الأخرى قراءة بزاوية العلم أكثر من الذوق.

لا يمكن ضبط مسائل القراءة على وجه التحديد؛ ضمن كيان الخطاب النقدي الراهن دون الأخذ بالأولويات التي يضعها الناقد العربي في حسبانه؛ وفي ذلك مطلب فقه المفاهيم النظرية وليس التعاطي معها على وجه التقليد والاستيراد؛ مما قد يثير تساؤلات عديدة بإمكانها أن تعكس فحوى هذه القضايا على منوال التشخيص الموالي:

هل من سبيل يضمن بروز تصوّر جديد لمعالم قراءة مجدية تنصف النص وصاحبه على حدّ سواء؛ مع ضمان حق القارئ ودوره في العطاء والتجديد؟ وإلى أي حدّ تقف المقاصد السياقية كعائق؛ إن اقتصرت على إسقاط مفاهيم جاهزة على بنية نصية متحركة ومفتوحة على كل احتمالات التأويل؟ أيهما أفضل الولاء لإستراتيجية النص أم الإحاطة بإستراتيجية القارئ بمنظار التجاوب مع مسار القراءة؟ وفيما تكمن صفات هذا القارئ؟

قد يتطلب منا هذا البعد التحليلي الكشف عن مجرى علاقة القارئ بالنص من جانب والكيفية التي قد يتحقق بفضلها استثمار هذه العلاقة من جانب آخر على أساس المردود بمعنى معرفة ماهية الأمر الذي توصّل إليه

القارئ، وهذا هو الغالب الذي يراعيه الخطاب النقدي العربي الراهن في تصورنا من منطلق ما تقترحه أدبية النص وما تريده الذات الشارحة بلوغه بأسهل وسيلة ممكنة،وحتى يستقيم دور فعل قراءة القراءة لنا أن نموضعه في سياق وصف العلاقة بين القارئ والنص بشكل عام والناقد العربي والخطاب الأدبي تحديدا وخدمة للأبعاد التالية:

1- المضمار الحامل

إن المستوى الوصفي الذي من خلاله تتحرك قراءتنا الأولية في أغلب الأحيان تستقر على معطيات نظرية أكثر من كونها عملية لأنها تشتغل على وجه مقاربة العلاقة وليس من أجل أن تكون طرفا فيها أو جزءا منها.

أول صفة يختص به فعل القراءة ومن ثمة أول خطوة في رسم طبيعة هذه العلاقة المستهدفة في كونها على حدّ تصور لوك ديكون (Luc Decaune)[i] جدّ معقدة من معطى مرحلي يجري فيه تحويل المكتوب إلى منطوق للوصول إلى المعنى أو دلالة ما؛ وعلى ضوء مهارة القارئ يتحقق الفعل دفعة واحدة؛ لكن هل هذا الأمر كافيا؟ فقد نقول قطعا لا؛ لأن هذه الوجهة تجد مغزاها وسندها في العنصر المعرفي الذي يجعل القارئ مؤوّلا؛ إذ لا يمكن أن يشتغل في وضع يشبه الآلة؛ بل قد لا يستقيم حالها في غياب العامل النفسي المحرك وله ما يفسره بعنصر الألفة .في نظر روبير إسكاربيت (Robert Escarpit)[ii] وفي كل ذلك يتوقف الأمر على لحظة القراءة وظروف مجرياتها، ولنا أن نتخذ مبدأ التفاعل كخيار فعال في رسم هذه العلاقة على قدر أحقيتها ومصداقيتها من الزاوية التي يحدّدها فولغانغ أيزر(Wolfgang Iser)[iii] من خلال استثمار خطاطة النص وبلوغها رتبة التوجيه للرفع من همة القارئ حتى تتحرر طاقة النص من الكبت مقابل إثارة وتحريك طاقة القارئ ذهنيا ونفسيا ومعرفيا فيقع نتيجة ذلك التجاوب لكن ليس في نطاق الرضوخ والتبعية العمياء كما هو حال القراءة الاستنساخية التي تبقي دائرة التأويل في سياق سيرة الكاتب الذاتية وبعض المعالم الحياتية التي لا تعطي الفرصة السانحة لمبدأ وضع التوازن بين سلطتي النص والقارئ بعد سيران مجرى احتكار نفوذ صاحب النص بطريقة تعسفية؛ قد تؤدي إلى الإهدار بأدبية النص وتناسي المنحى الإيحائي الذي يفرضه واقع النص وخصوصيته ومن ثمة تأتي حركية التأويل محاولة نزع الحاجز بين الخطاب ومعناه دون أن يتحقق فيه هذا المسلك بصورة آلية أو اعتباطية؛ بالرغم من أن مرجعية النص تستند في بعض أطروحاتها إلى الواقع بما في ذلك المرجعية التاريخية وبعض الحقائق الاجتماعية السائدة؛ لكن يبقى المعلم الأدبي يطفو لدى مخيلة القارئ في تشييد عالم يرضاه لنفسه في وضع قارئ شعر أو رواية اعتبارا إلى الوسيط اللغوي[iv].

قد يقتضي تدخلنا في صلب الموضوع التعرف على موقف الناقد العربي المعاصر من المسألة، وفي هذا السياق ترى الناقدة سيزا قاسم أن القراءة تظل على وجه الضرورة عملية واعية إن أرادت لنفسها ذلك؛ بحيث تأخذ في اشتغالها خلفية معرفية

محتضنة عالمي السيميوطيقا والهيرمينوطيقا على قدر من الخبرة والمهارة بوصفهما "المنهج الذي يمكن أن نسلكه لقراءة العلامات والنصوص"[v] فتثار تبعا لذلك تساؤلات من قبيل" ماذا يحدث عندما يواجه قارئ نصا ما؟ ما نوعية العلاقة التي تتخلق من هذا اللقاء بين القارئ والنص؟ هل يمكن الفصل بين القارئ والنص؟ عم يبحث القارئ في النص؟"[vi]ولنا أن نتصور في خضم ذلك أن الوظيفة السيميائية هي التي تعالج الواقع تماشيا مع القياس المكاني شكلا وحجما ونوعا ليحصل وضع التعرف والألفة بما قد ينطبق على النص المعد للقراءة؛ فهذه الخطوة من حيث الأهمية والحتمية لا يسعها إلا أن تحيط بوصف مظهري هيكلي أو بالأحرى شكلاني فيه شيء من المجازفة طالما أنه عاجز عن الوصول إلى الجوهر في حدود مقاصد المعنى الفعلية أو-حتى الافتراضية في غياب التحليل الموافق والمعلل لهذا المنحى؛ بالمقابل لا يمكن نكران الفضل الذي يقدمه هذا المنظور الشكلاني باعتباره السبيل المركزي للتعرّف والألفة بما يضمن استيعاب خصوصية نظام العلامات النصية على قدر وجود الاختلاف بين حال القصيدة ونصية الرواية حتى تشتغل الوظيفة التأويلية تماشيا مع أولويات الفهم دون استبعاد أثر المقام الجدلي في توليد الحيوية لدى القارئ إزاء ما يقرأ؛ فسيزا قاسم تتصور منحى هذه العلاقة في أنها تقوم على ميزان القوة إذ أن هناك "علاقة سيطرة أو تبعية أو تكافؤ بين القارئ والنص"[vii] ويتوقف ذلك بشكل كبير على وعي القارئ وثقافته ومؤهلاته وصوب هذه الوجهة قد نتفهم منظور السيد ابراهيم في شأن اختلال التوازن بين ثلاثية الاتصال من صوت المؤلف إلى مقصد النص إلى فهم القارئ بما رسمته أحوال التنظير الأدبية الحديثة من حيث أن الاهتمام تحوّل من بؤرة الرؤية النصية المغلقة إلى"ما بعد البنيوية التي رفضت التفرقة القائمة على ثنائية التضاد بين الذات والموضوع"[viii] فنجد منطق القارئ يتكرس على سلطة النص بطريقة يمكن بسط ذاتية القارئ على المقروء؛ فيتأسس خطاب جامع بينهما تشكله القراءة؛لأن ما يحصل اعتمادا على فكرة أيزر[ix] هو أن المساهمة الفعلية تأتي من القارئ إذ يقوم بتحيين النص فيقع ما هو بمثابة انتقال النص من بنية خطية مادية إلى بنية ذهنية؛ انطلاقا من الوعي حتى يحصل ارتباط الذات بالموضوع الذي في مصدر منبته هو النص المعد للقراءة على وجه الافتراض؛ فيعاد بناؤه بمنطق الانفصال والاتصال ينفصل عن مقاييس إبداعه ويتكيف مع أحوال تلقيه، فيندرج نتيجة ذلك معيار تأسيس المعنى بقياس القارئ ذاته فهو المصدر والمنبع وكذا الموجه دون التغاضي عن وقع التفاعل "بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده"[x] وإن كان النص في اعتباره الأولي السبّاق في مسار التوجيه دون التحكم في مثيراته التي تعود بالإيجابية على إبداعية تلقيه توافقا مع تخريجات أو إضافات القارئ؛ وعليه فيأتي رصد التلقي الافتراضي لا الفعلي من موقع نظرية التلقي بزعامة هانس روبرت ياوس (Hans robert jauss) حسب تقدير عبد العزيز بن حمودة: «أن القارئ الذي يعنيه منظور التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين»[xi] وهذا إقرار بأطروحة جادامير(Gadamer)[xii] في شأن دمج الآفاق

على اعتبارات تاريخية وكيف أن خلفية القارئ ومن ثمة معرفته القبلية هي السند في تحديد فحوى الأفق الذي يتطلع إليه القارئ الناضج في رسم مسلك الفهم وتصحيحه إن اقتضى الأمر؛ بفضل آلية السؤال والجواب مما يحرك الفعالية الهيرمينوطيقية بوصفها متن الفهم عبر جدل المحاورة فيتحقق منبع المعرفة من الذات لأنها هي المسؤولة عن تقديم إجابة؛ بعبارة أخرى فهم النص من فهم السؤال واتجاه معنى النص بالنظر إلى أفق المفسر الذي يحاوره؛ لا ينبغي في هذا السياق أن نجعل التأويل بمثابة طفرات يسلكها المفسر حتى نحتكم إلى مقولة التجديد في التفسير لأن هناك وضع التقييد بحكم استراتيجية النص بما يضمن بشكل أو بآخر قصد صاحبه ولعل المرجعية التاريخية هي التي تستطيع أن تحافظ قدر الإمكان على شرط تواتر المعنى؛ كما تسمح بتطوير آليات الفهم ومنه تقديم في كل مرحلة تاريخية قراءة جديدة[xiii]، وتبعا لهذا المقام التطوري سينكشف بأن "امتزاج الآفاق هو ربط لحاضر المؤلف المتلقي والمتلقي بماضيه بل واستيلاؤه على ذلك الماضي وامتلاكه له"[xiv] قد تبعث هذه النظرة لأن تكون الصورة العلائقية بين القارئ والنص على الدوام تعيش اضطرابا وتصادما، بل إن ما يفرضه التلقي الانتقائي يفوق نفوذه معالم الفكر المتحرر أو الساعي إلى تحرير الإنتاج الأدبي من قيود الاستغلال ومتطلبات الشهرة؛ ولعل الأثر الإشهاري قد يمثل أكبر دليل على ذلك بالرغم من أن مسعى هانس روبرت ياوس[xv] يحرض على إعطاء منحى التلقي فعالية هيرمينوطيقية وتاريخية في الوقت نفسه، فمن حيث المبدأ بناء تاريخ مستقل خاص بالأدب وهذا يفرض مراعاة الجانب الجمالي فيه على اعتبار أن القيمة الجمالية هي التي تحدد القيمة التاريخية وقياس الاختبار يكشف عنه فعل التلقي ذاته، ومن ثمة يقع استلام التجارب الأدبية الماضية وتطعيمها بتجارب حاضرة عبر مزايا الجمع بين المتابعة التعاقبية والآنية، قد تكون هذه المزايدات بمثابة المساءلة التي تبحث في إمكانية ما يضيفه القارئ إلى النص مع كل قراءة؟ وهذا ما يفسر وجهة الناقد الذي يبادر دائما لأن يكون في موقع التفاوت الإيجابي مقارنة بالقارئ العادي المتذوق لكونه مطالب بتحقيق نتائج عملية فورية بصبغة علمية توصف بالموضوعية ولو نسبيا وعلى ضوء القراءة الإيجابية لهذا التيار يستخلص عبد النبي اصطيف في كونه أمرا مفيدا ليس للقارئ العربي فحسب؛ وإنما الناقد أيضا طالما أنه "يسهم في توسيع آفاق التجربة النقدية المعاصرة "[xvi] وفيه ميل نحو ضرورة تغيير ذهنية الناقد العربي في التعامل مع المقروء؛ وإلا ما دلالة البحث في الأسباب والمؤثرات وترك مركز الموضوع وهو النص، وفي ذلك مدّ النصوص بسير ذاتية مقحمة بالقوة وإغراق في التاريخ فكونك "تستطيع أن تكتب كثيرا في المؤثرات التي دفعت إلى كتابة رسالة الغفران وتبقى بعد ذلك رسالة الغفران صامتة لا تتحدث"[xvii] فهذا التفكير هو استجابة إلى روح التقليد فيغيب بذلك صوت النص والقارئ على حدّ سواء؛ ومن ثمة تمّ تكبيله بقراءة رجعية منتهية غير قابلة للاستزادة أو المناظرة؛ حتى وإن كان أسلوب الكتابة قديما وثابتا بفعل نصيته؛ فهناك وضع أسلوب القراءة المعاصرة على سبيل فهم النص ليس بواقع منشئه بل بواقع

قراءته ولذلك على حد رأي مصطفى ناصف" لا خير في قراءة لا تمكنني من الشعور بالمسافة الملائمة بيني وبين العصر أيضا، إن الكاتب من خلال التأويل يغير المسافات يقرب النص طورا وطورا يباعده لكي يرى ما لاتراه المسافة الواحدة"[xviii] وهذا وضع بدوره يلاقي بين حركتي الإنتاج والتلقي وعلى إثره قد يحصل التعليل في كيفية رسم صلة الكتابة بالقراءة؛ بحيث أننا لا يمكن أن نتصور مآل إنتاج الكتابة إلا بما يتطلع إليه فعل القراءة في حالة ما إذا كان مبدأ تحقيق الفعالية أمرا مأخوذا بعين الاعتبار، قد نقول من حيث الافتراض أن الكاتب وهو يعدّ بناء النص في رحم المنشأ له علم مسبق لمن هو موجه؟ أي أنه بصدد إعداد صورة القارئ المفترض وفي الوقت نفسه لا يستبعد عامل المفاجأة وهو يتحرى أثر القارئ الواقعي سوسيولوجيا في المقام الأول؛ عندما يأخذ على عاتقه البعد التجاري، ومعرفيا في نطاق المحاضرات والندوات ومختلف النشاطات الثقافية التي تسلط الاهتمام على عمله إن تخطى المقام السابق، المفيد من هذا الوعي أن تكون المبادرة غير محتكرة في نطاق واحد ومن زاوية واحدة.

لقد "مال الخطاب النقدي المعاصر إلى التنظير أكثر من ميله إلى التطبيق وهي من الهنات التي يؤاخذ عليها؛ لكن نظرية القراءة كانت تسعى إلى سد الفراغ الحاصل في النظريات الجمالية والنقدية التي لم تخرج عن أسوار الدراسات الأكاديمية والبحوث التقليدية وكذلك جمود المناهج التعليمية المعيارية التلقينية التي لا تسهم في تحفيز الطاقات الخلاقة على العطاء المتجدد بل تعمل على خنقها بالحفظ والتبسيط وتشكيل ذوق جاهز وفهم عاجز عن إنتاج المعنى، وشعور بعدم القدرة على التفاعل الحي مع النص"[xix] ولهذا السبب في كثير من الأحيان إن لم توظف القراءة السياقية في موضعها لأداء حاجة علمية أو تعليل بميزان تاريخي أو مساءلة الوقائع قد يحصل تقصير أو إساءة للفهم؛ ومن هذه الزاوية يمكن الاعتماد على منحى القراءة السياقية بما يناسب وضع فهم بعض مقاصد القرآن الكريم؛ كحال ما تقدمه السنة النبوية الشريفة في تفسير الآيات الكريمة "لأن المسلمين تحرجوا أول الأمر من تفسير القرآن لاعتقادهم أنه القطع على الله بأنه عنى بهذه الآية كذا ولا سبيل إلى تحديد إرادة الله في آية من الآيات إلا بالرواية من صاحب الرسالة صلى الله عليه وسلم لأنه أعرف بمعاني الوحي وهو المتلقيه من ربه، وجبريل عليه السلام في العرضة الأخيرة من السنة التي قبض فيها الرسول كان يفقه عند كل آية يدارسه إياها ويفقهه على المراد منها كما تقول الرواية"[xx] إضافة إلى ما هو في قيد التفسير الذي أحاط به العلم؛ تحت مسمى الإعجاز العلمي أو اختصارا بحث عن قصد معين ومحدد؛ حتى لا يترتب عن ذلك سوء فهم أو عدم بلوغ الرسالة إلى صاحبها ولكي يتحدد وجه العلاقة في النطاق المناسب يترتب عن ذلك التمييز بين التلقي المباشر وغير المباشر" إن عملية التلقي المباشر هي ما دعوناه بمقاصد المؤلف تلك المقاصد التي يمكن أن يدركها القارئ العادي والمحترف ويمكن أن تلقن في صفوف معينة على أن الأمر يبدأ في الصعوبة حينما تتجاوز مقاصد المؤلف إلى مقاصد النص، ولا تدرك مقاصد النص إلا

بالقراءة التحليلية"[xxi] بهذا المعيار إن صح التعبير تصير القراءة لا تسير بمقتضى اللغز المتخفي الذي يجري البحث عنه وإنما فرز وتحويل يمكن لأن يحدد مواطن الغموض بالنظر إلى نقاط الوضوح لتقتحم أو تغير ثوبها لكي تصير واضحة بشكل مؤقت في عين فهم القارئ بعينه دون آخر لينجر تبعا لذلك مستويات الفهم على قدر مستويات التلقي؛ فالفيلسوف مثلا يعطي تفسيرا فلسفيا والعالم تفسيرا علميا والناقد تفسيرا أدبيا وكل طبقا لاختصاصه ومراده ؛ ونظرا لهذا السبب العلمي نجد خصوصية الوضع عند محاورة النص الأدبي فالذي يسيء فهمه ودوره هو في الغالب من يجهل طبيعته ووظيفته لكون اشتغاله مركز على نظام التلقي غير المباشر.

2- بناء التواصل

ونحن نقترب من وضع التجسيد لعلاقة النص بقارئه يتعذر أن نتخطى دور الكاتب ليس لأجل فرض معنى أو احتكار فهم أو تمويه القارئ، وإنما لبعث حيوية اتصال النص بالقارئ؛ بالرغم من أن هندسة هذا الاتصال يكون من وحي القارئ ونستشف ذلك من خلال اختيار العنوان أو تقديم الكتاب أو تبليغ رسالة أولية قد يتخذها الكاتب في غالب الأحيان لتوضيح أمر غامض أو على الأقل محاولة بناء جسر تواصلي حتى تثبت العلاقة الحميمية بين الطرفين، وهذا المنحى الاتصالي نجد مبلغ حضوره في نطاق محيط النص الأدبي؛ الأدب الموازي (la paralittérature) تماشيا مع تقرير واقع إنتاجية النص ذاته من الزاوية التجارية في ظل التطور الصناعي التكنولوجي الذي يضمن الطابع الكمي دون إغفال عامل النوع بالنظر إلى الجودة بغية المساس بأكبر عدد ممكن من المتلقين المفترضين فهي "وحدة ذات هوية مادية بصرية"[xxii].

سؤال أولي لماذا العنوان؟ ما هي وظيفته؟ ما فائدته؟ لا مانع من أن يكون هذا العنوان[xxiii] صياغة تعبيرية مختصرة مركزة يوضع لأجل لفت انتباه القارئ قسرا فهو يشبه وضع ما يجري عرضه؛ شأنه شأن السلعة التجارية ضمن وظائف محددة، اختصارا تتمثل في التعريف بالكتاب أو العمل الفكري أو الأدبي الذي تمّ إنجازه، تحديد المحتوى وإعادة الاعتبار، كأنه يقول للقارئ أقبل فهذا ما تحتاجه، له المقدرة في أن يلبي حاجة نفسية معرفية أو حتّى قناعة فكرية، اختزاله وجريانه على اللسان وسهولة تذكره؛ أي ميسر للاحتفاظ به وترسيخه في الذهن مع إمكانية التداول؛ كلها تصب في قيد السرعة والمردودية الآنية؛ قد يثير الأمر وضع الخطورة والأهمية على حدّ سواء إن تعلق بمجال الفكر وتصويب الرأي أو الموقف أما في الفن والأدب تحديدا؛ فقد يتخذ صورة مغايرة باعتباره اللغز المحير والفضول المتنامي وطلب المزيد من التفصيل والاتساع فحيث تكون وظيفته الخارجية تقتصر على هذا الدور التمويهي فتبقى وظيفته الداخلية تلبي مستحقات الموضوع لأن العنوان في هذا السياق بقدر ما يختصر الموضوع أو يحتضنه فيوجب مبدأ الالتزام والتلازم والتكامل؛ إنه بمثابة عقد قائم بين الكاتب والنص حتى يتحمل كل طرف تبعاته فهو ينطق باسم الكاتب والنص أيضا؛ ولنا في

سياق ذلك عناوين تحمل طابعا فكريا معرفيا على نحو: إشكالية التواصل في الفلسفية الغربية المعاصرة لعمر مهيبل[xxiv]؛ أو في حقل النقد ونظرياته مثلا: نظرية الرواية والرواية العربية لفيصل دراج[xxv]، دون أن نتغاضى خصوصية العنوان في العمل الأدبي الذي بإمكانه أن يتخذ صفة المراوغة الفنية المقصودة المضللة التي في ظاهرها تحمل طابع التجانس وهي في عمقها تحمل عنصر التوتر والتضاد كرواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج"[xxvi] باعتبار أن مساءلة هذه الليلة وتحديدا الليلة السابعة بعد الألف في مدلولها وهي موصولة بفاجعة تكون على وجه الضرورة موضع جذب وفضول وحيرة وتطلع إلى مزيد من التفصيل بالنظر إلى المرجعية التاريخية والاجتماعية وحتى الأسطورية؛ ومن ثمة يدرك الأثر الذي تخلفه في المتلقي وخاصة بما يمكن أن يستدرجه نص خفي لعنوان تديره حكايات ألف ليلة وليلة.

كل تواصل مجدي يعير أهمية للقارئ؛ وهو الأمر الذي يتخذه المؤلف في كل الأحوال حتى وإن ارتبطت شريحته بفئة من المثقفين والمهتمين ضمن خانة الافتراض ذهنيا" إنني لا أدعو إلى شيء كتبته ولكنني أدعو فحسب إلى تغيير النظر والثقة وحوار أفضل بين جوانب العقل العربي"[xxvii] قد يجعل هذا الخطاب القارئ في المركز؛ لأنه ليس فقط باعتباره المستقبل لهذا العمل أو أن فضل وجود النص من فضل القارئ، وإنما بوصفه الدافع والهدف في آن واحد؛ ولو لم يكن ذلك لما حرص الكاتب على كسب ثقة القارئ على نحو قول عبد العزيز حمودة «بداية أحب أن أطمئن قارئ هذا الكتاب بأنني لم أختر هذا العنوان من باب المحاكاة أو مسايرة الغير»[xxviii] إن من شأن هذه الخطوة أن تقنع القارئ بأن الكاتب يتوفر على المؤهل النوعي الذي يسير به نحو تقديم فائدة معرفية تمتاز بالجدية وبشيء من الإبداعية؛ لنظرة مستقلة واعية حتى يؤمن هذا التواصل من الوهلة الأولى فيحصل على الأقل الترحيب المبدئي لدى القارئ وأحيانا دون حاجة الكاتب إقناع قارئه أو فرض أي رأي عليه يحمله مسؤولية القراءة بعد أن أنجز عمله على قدر استطاعته" ما إن يخرج الكتاب من يد مؤلفه ويصدر على الملأ حتى تصبح له حياته المستقلة بفعل العلاقات التي تنشأ بينه وبين القراء"[xxix]، فهذا من شأنه أن يؤكد دون جدال سلطة القارئ والقراءة على حدّ سواء حيث أن مختلف التعليقات والانتقادات والتأويلات المحقة وحتى المغرضة ستكسب النص هوية جديدة بمعزل عن صاحبه وتصير المشاركة فعلية بين قطبي الاتصال من قبيل تجاوز قصد المؤلف إلى أبعاد أخرى فينكشف عما لم يتم كشفه بعد؛ مع كل قراءة ممكنة. يمكن للمؤلف أن يتخذ قارئة في موضع المحاور وهو يخاطبه بقياس التصنيف الذي يضعه بنفسه، وقد يعلن بناء على ذلك وجه المفاضلة والميل وحتى الغيرة في مناصرته لقارئ يشاركه نفس الهوية والثقافة ويقاسمه نفس الاهتمام؛ غير أنه في بعض الأحيان يصاب بخيبة إن لم يقدم هذا القارئ العناية اللازمة بثقافة قومه وما يشكل متن حضارته الفكرية والأدبية ولعل هذا ما يفسّر قول عبد الفتاح كيليطو: «إذا طلبت من قارئ غربي أن يذكر لك كتابا عربيا قرأه أو سمع عنه فإنه سيفكر لحظة ثم يقول لك ألف ليلة وليلة لن

يذكر لك إلا هذا الكتاب لأنه لا يعرف كتابا عربيا غيره وفوق ذلك يحسب أن ألف ليلة بالنسبة للعرب كالإلياذة والأوديسا بالنسبة للإغريق ولا شك أن الدهشة ستتملكك وأنت تسمع بشيد بكتاب لا يدرس في الجامعات ولا توليه تواريخ الأدب كبير اهتمام ،إذا طلبت من قارئ عربي أن يذكر لك نماذج من السرد العربي الكلاسيكي فإنه سيتذكر طفولته والمدرسة الابتدائية ويقول لك "كليلة ودمنة" ثم يلوي شفتيه ويحرك يديه بيأس ويضيف رسالة التوابع والزوابع، المقامات، رسالة الغفران وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تنتزع منه عنوانا آخر قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين ثم لا يكتفي بهذا بل يشعرك أنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها نماذج صالحة ولا يمنعه من إعلان احتقاره لها إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد»[xxx] وعبر هذا التناول ينبغي أن نضع هذا التصور في موقع الرسالة الموجهة بصفة مباشرة إلى قارئ كتاب "الحكاية والتأويل" وتبعا لذلك؛ لا يضع قارئه المفترض في وضع المعني بهذه الإشكالية التي تعني أكثر ذهنية القارئ العربي المقصر وهي الصفة التي ينزهها إزاء من يخاطبه؛ وفي الوقت نفسه هو نقد ذاتي حتى يغير القارئ سلوكه وطريقة تعامله مع ثقافة بني جنسه، وينجر عن ذلك في أن يطالب القارئ أن يعيد الاهتمام بالمسائل التي يعطيها القارئ المنافس هذه القيمة بالرغم أنه ينتمي إلى حضارة مغايرة وهي في وضع تحدي الآخر، وقد يسهم خطاب المؤلف ليس فقط في نطاق استدراج القارئ؛ بل قد يكون هناك شيء من الموضوعية عندما يركز على مبدأ الوعي فيلزم نفسه وقارئه بذلك "فالمهم هو أن يكون

لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا ليكون هذا التراث متفاعلا مع حاضرنا لا مجرد صفحات موجودة في كتب مطبوعة أو مخطوطة نكتفي بالإشارة إليها"[xxxi] فكأنه يقول: «إن التزمت بمقتضيات القراءة المجدية فهذا الخطاب يستهدفك بقدر الاهتمام والعناية». بالمقابل عندما ينوي الكاتب أن يؤدي رسالة العلم وإفادة القارئ ويعني بالتحديد أهل الاختصاص ومن ينال حظه من الاهتمام يفصح ويقول: «إني أرجو أن يكون كتابي هذا مساهمة متواضعة في النقد الأدبي المعاصر وفي الدراسات الأكاديمية للطلبة والباحثين»[xxxii] وحيث يثبت موقف القارئ النوعي قيمة ومكانة سيجعله الكاتب على نسق الأولوية طرفا يناقشه أفكاره ولو بصيغة توقع السؤال ومن ثمة تقديم الجواب والتبريرات سلفا؛ ومن هذه الرؤية الثاقبة نموضع تصور محمد مفتاح وهو يقول: «وقد يرى القارئ أن هذا الذي نقوله يناقض ما فعلناه في هذا البحث ولكن مقاصدنا ستشفع لنا لأننا توخينا عقد مواجهة بين مفاهيم البلاغة العربية وغيرها من خلالها بعض الأسس الصالحة للبناء عليها، ولنقدم اقتراحات منهجية ذات طبيعة تجريدية تجنبنا متاهات التقسيم التي لا حصر لها»[xxxiii] وفي منطق ما يمكن أن يفعله النص في تحيين حركية التواصل نستأنس بفنيات الرواية كجنس أدبي محوري على ضوء تأثيراتها على بنية فعل القراءة من حيث أنها لا تصرح بكل شيء؛ كما أنها لا تحمل الكاتب والسارد في بعض الأحيان ما تقوله بالرغم أن هذا الخطاب موجه كي يقرأ على نحو ما يلمح لنا سارد رواية "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة: "أتمت دليلة الحركات الرياضية التي تقوم بها كل صباح

وتقدمت من مرآة الخزانة وقالت لها وهي تنظر إلى وجهها وجسمها فيها: «أنا جميلة أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أمامي صورة زائفة» لحقيقتي! هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله، هاتان عيناي العسليتان الحالمتان بتفجير شيء ما.. هذان حاجباي المقوستان الرقيقتان، هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي... هاتان شفتاي الرقيقتان تحسنان التدخين والشرب أكثر من القبلات"[xxxiv] لا شك أن القارئ الفطن سيعرف موقعه في هذا النص لأنها وإن كانت تنظر إلى المرآة فهي معدة لكي ينظر إليها القارئ إذ يتوسم شكلها عبر مخيلته فيثار القارئ وهي في سياق تجمل صورتها في عينه بشيء من الحرص والإصرار؛ «أنا جميلة أليس كذلك؟» ليس هذا فحسب الذي يستطيع أن يثير القارئ بل يمكن أن تستدرجه الرواية إزاء قضية اجتماعية قد يتفق مع عدالتها أو يثور على مضاعفاتها استحضارا للقيم المحافظة إن كان يؤمن بها، فيتابع تجليات صوت المرأة الصاخب: "تضع السماعة بقوة وتنهي المحادثة (مع صديقها) وإذا بأمها تدخل وتسألها:

– مع من كنت تتكلمين يا طفلة؟

فردّت ساخرة

– صباح الخير كومندان"[xxxv]. وقد يتجلى عامل التوعية لمعطى حضاري يكون قدوة للدول التي تعاني من ويلات الاحتلال السياسي أو تبعات الاستغلال الاقتصادي حتى تعرف طريقا آخر بناء على ما ورد على لسان أحد شخصيات الرواية الشيخ علاوة بقوله: «فقال في نفسه: لماذا لم يمنع اليابان تمسكهم بتقاليدهم ودينهم من التقدم الحضاري والعلمي والوصول إلى ما وصلوا إليه؟»[xxxvi] إضافة إلى ذلك يبقى غمار الرواية أن تزيد من ترغيب القارئ لما سوف تقوله وهذا أمر يمكن استغلاله لتمتين علاقة التواصل حتى لا ينقطع القارئ عن فعل القراءة، ولنا في ذلك ما يروجه هذا المقطع النصي: "– أتمي لي الحكاية أولا

– نمشي ونحكي، أليس ذلك أفضل؟

--أفضل سماع بقية القصة بلا انشغال خارجي

– لماذا

– لست أدري

وفعلا كانت تود أن تسمع بقية القصة بكل تفاصيلها كما لو أنها تعيشها من جديد أو لعلها وجدت فيها بعض العزاء عما وقع لها"[xxxvii] ولنقل قياسا على ذلك أليس هذا ما يبتغيه في الأصل القارئ؟ ألا يمكن أن نتصور أن مضمار هذه الرواية على الأقل في نطاق هذا المقطع يتجلى تفاعل القارئ بالنص في وجود علاقة حميمية ما بينه وبين إحدى شخصياتها فيقع إحساس وتضامن معنوي منقطع النظير، وهكذا سيقع سجال التلقي ضمن الموضوع الأدبي لخدمة فعالية نقدية؛ إذ عندما يقع مناشدة المرأة يأتي هذا الكلام: «هوني عليك يا نعيمة، أعرف أنك بريئة الأبرياء هم الضحايا دائما، إننا نعيش في مجتمع الرجال»[xxxviii] خيار آخر يتحدد في الأفق حيث يحصل إشراك وإعطاء التقدير لعامة القراء بعينة المسرد إليه ومحاولة إحاطته

بجملة من المعلومات الأساسية التي تسمح بوضع الشخصية ضمن النسق الاجتماعي والثقافي الملائم والفهم السليم لما هو مترتب عن ذلك لوجه الاحتمال لا الضرورة، وذلك ما يمكن تبينه عبر هذا المقطع السردي: "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا تعلمت الكثير وغاب عني الكثير؛ لكن تلك قصة أخرى المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل"[xxxix] وفي موضع آخر يتم تلقي هذا الخطاب بفهم مفاده "لا حول ولا قوة إلا بالله... ما الذي يدفع الناس حتى يرتجلوا مشيتهم بهذا الشكل في هذه المدينة؟ ...لا الحق الحق، المدينة انقلبت رأسا على عقب زمن الفرنسيين كانت هادئة بشكل ملفت للنظر، تدب فيها الحياة مع مطلع النهار رويدا رويدا وتزدهر بين العاشرة ومنتصف النهار"[xl] وأحيانا لا يسلم التأويل إن لم يحط القارئ بثقافة النص وهو أمر قد يعيه القارئ الجزائري والقارئ المثقف العربي قبل أي قارئ آخر ينتمي إلى حضارة مغايرة "عندما أعتدل لأداء ركعتي تحية المسجد، تراءى له في المنبر الشيخ ابن باديس، بحركات وجهة النشيطة، لا بذلك الجمود الذي بذل الرسامون جهدهم لإبرازه على ملامحه بطريقة مثالية تؤمن بأن العلم هو التأمل الأبله والوقار الساذج، لا الحركة والحيوية والتطلع الذكي"[xli] بمعنى كيف نؤشر إلى رمزية ابن باديس في هذا الخطاب ما لم نع دور ابن باديس كرجل دين وإصلاح في تاريخ الجزائر الحديث، على أن تكون صفة العالم قائمة على سنة الحركة والفعالية؛ مخالفة لصورة الجماد والسكون كما ألفناها في منظرها

الفوتوغرافي، بالرغم من أن مساهمة الكاتب تبقى فعالة عند توجيه للقارئ حتى يحقق التواصل منطقا تناصيا يؤسس بنية الرواية وفق ما يبتغيه الكاتب؛ خاصة إن كان العمل يتضمن صرحا أكاديميا يشتغل في الخفاء؛ وفي ذلك ما نعنيه ضمن فاتحة الرواية "قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم"[xlii] ولعل المفارقة تبقى حاصلة في ظرف يسمح لأن تكون القراءة على حرفيتها؛ دون استبعاد ما يمكن أن تفعله رمزيتها المتحركة وقد نكتشف ذلك بالرجوع إلى فاتحة الرواية نفسها وهي في موضع الإشارة الضمنية التي يفترض أن يأخذ بها القارئ؛ على أساس أنها من موجهات القراءة الأولية استدلالا بـ: "أقول إن وقائع هذه الرواية هي من نسج الخيال بشكل من الأشكال وإذا ورد أي تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه هذه الكرة الأرضية، فذلك من قبيل القصد وليس المصادفة أبدا"[xliii].

من المفيد ألا نركز على العلاقة ذات الاتجاه الواحد لنقول بأن النص والكاتب عنصران أساسيان في بناء قاعدة التواصل مع القارئ؛ ولا نلزم هذا القارئ بأي دور قصد إنجاح هذه العملية الحيوية، فلا ينبغي أن نموضع النظرية خارج الهدف الذي رسمت لأجله لكونها في المقام الأول تعد اقتراحا علنيا ليس فقط لأجل فهم صلة القارئ بالنص، وإنما لكي تحثه على العمل باستمامة وفعالية في سبيل خيار مبدأ إنتاج المعنى باستراتيجية هادفة وقد نلتمس هذا

البعد على حد إدراج موقف حمادي صمود بقوله: «علاقتنا أو قراءتنا للأدب القديم لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتلبس اللحظة التاريخية التي أنجز فيها النص هذا لا شك فيه؛ إذن فالعمل الأصلي المطلوب من كل من يقرأ هذا الأدب هو أن يعيد ترتيب ذلك السياق بالرحلة ارتدادا في الطبقات السديمية والسجف السميكة التي تراكمت فحجبت نصاعة السياق»[xliv] وفي هذا المضمار تحديدا يتوقف خيار القارئ إن كان يسعى إلى ما قصده الكاتب أو النص تبعا للرؤية البنيوية؛ محاورا منظومة النص ووجه انسجامه شكلا ومحتوى أو فرض رأيه بالوسيلة التي يرضاها فـ "هنا تطرح إشكالية النصوص المفتوحة أو متعددة الأصوات والاستثمارات الخاصة لقراء غير عاديين أمثال بارت وصوليرس ودريدا"[xlv] فلا يحق لنا تبعا لذلك أن نعتد سوى ما يراعي ثقافة القارئ التي تستطيع القيام بهذه المهمة الشاقة لكشف غامض أو تجاوز عائق أو فسح مجال أوسع للمحاورة المنتجة وهو ما يبرر في كونه"شريك مؤسس في إنتاج معناها (النصوص الأدبية) يبذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفا حقيقيا في لعبة المجاز والرموز يمنح بقدر ما يأخذ ويكتشف في كل مرة يقارب فيها النصوص شيئا جديدا لم ينتبه إليه من قبل"[xlvi]؛ فإن كانت رواية ثانية لكاتب ما لا تماثل بعين التطابق الرواية الأولى التي سبقتها قد يتعذر على القارئ أن يقدم قراءة واحدة لرواية معينة تشبه قراءات سابقة؛ حتى وإن اشتغلت من قبيل تواتر المعنى لأن العملية في هذا الظرف الخاص في ظل التعاطي مع العمل الأدبي فيمتزج الحس بالوعي والدراية بعنصر التذوق وما ترسمه الرواية وما تصوره مخيلة القارئ مما يجعل الأمر لا يحيد عن شكل القراءة التي أوضحها تودوروف (Todorov)[xlvii] حيث يحصل الإسقاط وفق مرامي الذهن الباث؛ من حيث أن سرد المؤلف يثير عالما خياليا ينتقل إلى القارئ دون أن يحتفظ بسمته الأصلية؛ لأن تدخل سرد القارئ إن صح التعبير كفعل حاسم ونهائي لرسم صورة ما تتطابق أكثر مع فهمه للأحداث وهيئة الشخصيات ضمن مرجعية سرد المؤلف كخلفية يتم إسقاطها لحظة اشتغال فعل التلقي؛ بينما فعل التأويل هو الذي يعلل فهم القارئ وحسمه في شأن الصورة النهائية التي يرسمها في مخيلته ونجد سندها في منظور أية قراءة أدبية تحديدا؛ كما هو الشأن في هذا المقطع من رواية "أحلام مريم الوديعة" لواسيني الأعرج "في الصباح البارد خرجنا عند الباب قبلتني ثم انسحبت نحو السوق الشعبية الكبرى بينما أنا سرت صوب المقاهي والبريد لتصيد أخبار البلد فلم أعثر إلا على هذه الورقة التافهة"[xlviii]، فهي وإن كانت تفعل فعل المثير فهي تثير القارئ لرسم فيلم الأحداث في مخيلته فلا يمكن أن يتلقاها في صفة خبر بل الصورة المعبرة عن فهم لقصد يشيده القارئ بنفسه فيتعلق بها كحال الصورة التذكارية التي تخصه.

3- المحتوى القائم

التركيز على محتوى العلاقة هو استقراء لصوت الناقد وفهمه لجنس الأدب عموما وما يمكن أن يحتله مرمى السرد في ذلك ؛وعليه من الضرورة العلمية أن نتفقد عنصر التمييز بين التواصل وعنصر الفهم النابع منه "فالتراضي حول عملية الفهم

يمكن أن يحصل فقط في مستوى التواصل؛ هذا التراضي يحقق الائتلاف والمضاهر العلائقية الناجمة للتواصل لكنه ليس فهما صحيحا موضوعيا للنص[xlix] بمعنى التواصل يوحي بوجود فهم فقط، فلا يتجاوز هذا المستوى أما الإدراك هو قياس الفهم إن كان صائبا أم خاطئا فإذا قلت أدركت محتوى النص أي فهمته على وجهه الصحيح لكن وضع التواصل هو أن بإمكان القارئ أن يؤسس فهما دون أن يملك الأدوات لأجل الحسم في صحته؛ وهذا أمر جوهري لأن يعطي لمحتوى العلاقة مصداقية ومشروعية، ولا غرابة في أن يكون منطق الفلسفة الظواهرية يؤمن هذا المطلب لأن المسار لا يتعلق بفهم الذات موضوعها، بل فهم يضمن تثمين هذا الفهم الأولي(فهم الموضوع) وتقويمه إن اقتضى الأمر، وهذا كفيل لأن يكون السؤال في قالب يتماشى مع ثنائية مقتضيات الفهم وحركية النقد من قبيل: كيف يتصور الناقد فهمه لفعل النقد؟ وبأي وسيلة يتخطى قصد الكاتب ليصل إلى مراده؟

لعل مبلغ الإجابة يحيط بها قول الناقد نفسه بعد يقينه أن فهم الأدب في عمومه يعد أرضية لا يمكن التنازل عنها قبل الخوض في الممارسة النقدية؛ واعتبارا لهذا المسلك يتبين أن "كل قراءة هي نقد للعمل المقروء وبالتالي هي إبداع تركيبي جديد يقوم به القارئ –الناقد معتمدا في ذلك لا على العمل المنقود وحده بل على الثقافة العامة والرؤية الكلية وظروف العصر والشخص وكل مصادر ثقافة الناقد القارئ فكل قارئ يقرأ موضوعه فكرة –لوحة –قصيدة –رواية – نظرية..الخ ضمن ثقافته وسياقاته الزمانية المكانية وربما بعين مشاكله الشخصية ومتطلباته مثلما يقرأ الموضوع ضمن السيق الفكري والفني والاجتماعي واللغوي والتاريخي والشخصي للموضوع المقروء – المنقود"[l] في أعقاب ذلك نطرح سؤالا آخر: كيف نصف قراءة الناقدة الأردنية أمينة عدوان[li] لنص رواية "الزويل" لجمال الغيطاني؛ من دون أن نحقق في حرفيتها لأن المهم في نظرنا أن نعرف السبيل الذي تنهجه وفي ذلك نستعين بخيار التصور الذي أفادنا به كاتب مقدمة كتابها الأعمال النقدية خليل السواحري حيث يقول: «ما يميز هذه الدراسات هو التركيز على المضامين التي تقدمها الأعمال المدروسة، فالناقدة تجرد المضامين وتقدمها عارية صارخة ولكنها في الوقت نفسه لا تنسى أن تعرج بين الحين والآخر على الشكل، على الشخوص والأحداث ومدى الترابط القائم أو المفقود بين هذه العناصر جميعها»[lii] فنكتشف تبعا لذلك أن ما ينال الاهتمام هو أقرب إلى التناول باعتبار أن فهم المسألة في نطاق المحتوى يكون قد أخذ رتبة الأولوية، وإن تعلق الأمر بالشكل فيسخر لأجل هذه الأولوية على نحو قولها: «تصور القصة الطويلة الزويل لجمال الغيطاني الوسائل التي يستخدمها المستعمر للسيطرة على الشعوب والوسائل التي تعمل على تكريس التخلف بالإبقاء على الجهل والأمية وبتوجيهه تفكير الناس نحو موضوعات لا قيمة ولا أهمية لها»[liii]؛ ولعل مثال التساؤل الجاري في شأن زرقة البحر هو دعوة صريحة إلى السخط والتنديد؛ لأنه في حقيقة الأمر هو مدار ابتزاز العقول وتخديرها؛ "زرقة البحر أمر غامض لا بد من اجتلاء سن، في نصوصنا المقدسة"[liv] وفي ذلك مبلغ

تخدير الوعي وعدم مراعاة مكانة المواطن العربي؛ عبر نموذج مواطن الزوين، بل السخرية منه إلى أبعد الحدود؛ مما يؤكد استفحال التخلف ويكلف غباء ثمنه إهدار الإنسان والوطن على حد سواء، هذا الأمر قد يدفعنا إلى كون مبعث التركيز على المضمون بدرجة كبيرة؛ ليس لأجل تناسي القيمة الجمالية للخطاب وإنما لقضية مركزية تشد عناية الكاتب قبل القارئ بسبب أنها تتعلق بموقف؛ وهي الصورة التي تشدد عليها الناقدة في الوقت نفسه، ولعل توظيف الوجه الرمزي في شأن زرقة البحر وحرص القارئ الناقد على هذا البعد يفيد جليا في كيفية تمظهر الفخ وكيف يمكن تخطيه؟؛ والعبرة ما تعيشه الأمة العربية من اقتتال وخذلان وتفكك؛ وإلا ما معنى قول الناقدة؟: «علينا دراسة جميع وسائل العدو التي تستخدم لمنع وقمع أي بناء وتقدم للإنسان والمجتمع العربي، التقدم الذي سيجعل الإنسان العربي يجابه المستعمر ويمنع استغلاله وسيطرته على وطنه ومقدراته»[v]؛ ولنقل بكل تحفظ إن ثبت وجود عنصر التواصل بين ثقافة الكاتب وثقافة القارئ لاشتراكهما في الحضارة ذاتها ومصير واحد منتظر وموقف مشترك؟؛ يتعين لأن نصل إلى مثل هذه القراءة التوافقية وهي أبلغ لأن تكون قراءة في الواقع السياسي العربي المزري أكثر من أن تعتني بجوانب صلة الشكل بالمحتوى؛ حتى تكون القراءة التي أخذت على عاتقها أدبية النص كخطوة فنية في التحليل والمدارسة. نجد الوجهة بأكثر جرأة ما صدر عن قراءة الناقد السوري نبيل سليمان[vi] وما يلفت الاهتمام أكثر رؤيته للرواية الجزائرية ومقاربته لوجه الحداثة فيها؛ وهو فهم أولي يعكس مدى إدراك الناقد صفة الجنس الروائي، قبل أن يقدم على أية قراءة؛ ولنتخذ في ذلك رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج كنموذج تعليلي وأداة قراءته في آن واحد؛ بحيث يعمد إلى جعلها مرآة حاملة لأوجه عديدة من الفنون كالرسم والموسيقى والرقص "تقدم رواية سيدة المقام إلى الحداثي في استثمار الفنون من لوحات محمد بن خدة إلى رقصة شهرزاد إلى باليه البربرية... ومن غناء الشيخ عبد الغفور وعبد المجيد مسعود إلى موسيقى سترافنسكي وتشايكوفسكي وكورساكوف وموزار وبرليوز وفاغنر"[vii] بالطبع إن هذه القراءة قد تأخذ على عاتقها التغطية السريعة للنص لكشف وجه المراوغة الفنية من قبيل "يلاعب الحداثي العنصر الأثير للكاتب: التراث السردي.. ملاعبة السيرية والشعر.. واللغة الفرنسية واللغة المثقفة في الحوارات حول الفن والموسيقى والحضارة"[viii]، وهو أمر يكشف عنصر التوافق؛ وكيف يمكن أن يثبت فعل التلقي معنى متواترا في خلاصة كل قراءة بما يصدر عن قارئ في صفة الناقد كوجهة نظر بوشوشة بن جمعة بقوله: «تكشف هذه الرواية عن أفق آخر للتجريب أدركته مغامرة الكاتب يتجلى في استثماره الفنون المختلفة في إنتاج نصه وتشكيل عوالمه الفكرية والجمالية فيتعامل مع الرسم. ...ومع الموسيقى العربية... والغربية...»[ix] وكلا القراءتين تشهد على صورة الواقع السياسي المشؤوم بتوظيف رمز الاغتصاب؛ اغتصاب الرجل للمرأة هو حال "بني كلبون/ السلطة الحاكمة وكذلك حراس النوايا/ فقهاء الظلام من الإسلاميين، جزائر الاستقلال وتناحرهم في سبيل الظفر بحكمها"[x] ويعلل ذلك نص الرواية ذاته "بنو

كلبون صنعوا الموت وجاؤوا بهذا الوباء عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات ثم قالوا المدينة بدون ثقافة"[lxi] هذا وضع؛ ولو جيئى بوضع آخر كان بإمكان أن تكون قراءة للذات في عمقها ضمن عالمها الداخلي المتألم على نحو ما ورد في نص الرواية "كان شيء في داخلي يحرقني وجهها يملأني ويملأ دمي يملأ خطواتي التي فقدت اتزانها... أهلا بالحزن العميق"[lxii] دون أن تسيطر على القارئ ما يفرضه الحدث التاريخي وفي نطاق آخر الحدث الإعلامي؛ ولذلك فنجد هذه القراءة تخرق النص لعالم خارجي يساهم بدوره على شاكلته في تجلي تركيبة العمل الروائي الموسوعي عبر تقنية التناص وتوظيف عنصر التراث.

4- المردود الحاصل

وعندما نوسع أفق القراءة في نطاق أوسع عبر منتجات القراءة النقدية فنكتشف على سبيل الذكر لا التحديد موقفا أو استخلاصا أو نتيجة أو وثبة نحو سؤال مركزي لا يستطيع القارئ الناقد أن يحيد عما عبر عنه ولنا في نطاق ذلك ما يراعي جهود الناقد: لحسن بوحمامة انطلاقا من كتابه"قراءة النص" [مطبعة النجاح الجديدة/ دار الثقافة. الدار البيضاء ط1999] في موقع الاختبار عبر النماذج المقترحة التالية:

***نموذج1** تشكل "القلوب البيضاء" منعطفا في مسار التجربة الروائية عند القعيد باعتبارها تسعى إلى رصد دواخل الذات والمحاولة اليائسة في إبادة ما انحفر على صخرة الذاكرة"[lxiii] قد تجعل هذه النظرة الاستبطانية من فعل القراءة أداة تقوم بوظيفة الولوج في أعماق الذات الإنسانية بهمومها وبأحزانها؛ في عمق الشخصية المتمركزة في بنية القصة شخصية شهد المرأة؛ بل مرصدها في أمور حميمية ترتبط بالعشق والعشاق أي ما تهواه الذات في ظل اللغز القائم؛ لأن المسعى يبقى في حدود الأحلام ولا يتكرس في الواقع، ففي نظر السارد وبعين القارئ؛ هو بناء علاقة لا يقيدها قانون ولا دين ولا تقاليد تتكيف أكثر بشيء من الحرية مع ظروف الحياة ومن ثمة يمكن أن تكون وسيلة الاسترزاق مقابل إشباع نزوة الطرف الآخر "وإن زادت المبلغ الآن معتمدة عليه فكيف تستمر إن خلي بها وتوقف عن الدفع"[lxiv] فالعفوية في مسار هذه العلاقة أمر لا بد منه لأن ذلك وجه البراءة تؤكدها مقولة القلوب البيضاء بالرغم أن هوية المعشوقة مكشوفة في ظل غياب هوية العاشق؛ من قبيل عدم تحمل وزر هذه العلاقة "وإذا كان النص يفصح عن اسم إحدى شخصيتيه الرئيسيتين، أي شهد، فإن اسم العاشق يظل غائبا وحتى ماضيه ملتبسا"[lxv] لكن هذا لا يعني أن تكون ثمرة العلاقة جسدية بل هو حنين وسجال عاطفي لا يرقى إلى النتيجة المرجوة ولو لم يكن ذلك ما دلالة هذا الخطاب في نظر القارئ؟ "كم تمنت وكم تتمنى شهد أن يطلبها في فراشه"[lxvi] فمردوية القراءة في هذا النموذج الأولي هو حصول لقاء ما بعده لقاء إنه مؤقت ومتقطع؛ ففضاء الفهم يبقى يرتسم ضمن هذه الدائرة المغلقة وهو ما يأخذ حصيلة القراءة.

***نموذج2** "على أن النص وإن كان مغلقا حيث يبدأ ويعود إلى الفضاء التونسي فإنه

ينهض في تشكله كعقدة على شكل سؤال أين اختفى محمود الخذيري؟ وإذ ينتهي النص بعدم إيجاده فإن ذلك يعني أن البحث اللامجدي عنه هو بحث عن الروح العربية في متاهات غريبة وأن اختفاءه هو ذوبان هذه الروح وسط مفازات تختلف شروط كينونتها عن تلك التي يتحدد وفقها الواقع العربي ضمن حدوده الجغرافية"[xvii] نتيجة القراءة ضمن هذه الحصيلة تقف في حدود البحث، البحث عن الإنسان العربي ليس باعتباره جسدا وإنما وعيا وتاريخا في مواجهة الآخر الذي يريد طمسه وفرض عليه حقيقة لا يرضاها وصورة لا يتوقعها ضمن عالم المهجر وهو أمر يؤكده القارئ: «فعبر تقنية فنية تتجلى في البحث عن عم يهاجر إلى فرنسا للعمل كبناء»[xviii] ومركز ذلك يتعلق الأمر بشخصية محمود الخذيري الحاضر الغائب فنص الرواية شاهد على هذا الوضع "ميت! إطمئن... أكيد أنه حي... وما الذي يقتله ذلك الجمل؟"[xix] مما يحرك القراءة في مضمار البحث عن اللغز؛ ونستنتج تبعا لذلك أن مردود القراءة يتوقف بشكل كبير على المحاولة التي تصب في فهم هذه الشخصية في سياق البحث عنها كأداة ضمن وضع متأزم؛ حيث يقع التصادم بين الجيل الأول والثاني في غربة المهجر فرنسا وفق نموذج المهاجر التونسي والجزائري؛ فالغربة عن الوطن تضاف إليها الغربة عن الآخر؛ بل يتأكد الحال مع المواطن الفرنسي ذاته على حد تعبير إحدى الشخصيات الفرنسية المدعوة بـ فرناندا: «وحيدة كما ترى...»[xx] فهو انكسار للذات وعدم وجود سبيل أو معلم يصلح ما انكسر؛ فنتيجة القراءة بلغة المردودية تظهر بإحساس القارئ أن شيئا ما يجري البحث عنه دون الوصول إلى أي نتيجة حاسمة.

***نموذج3** "هكذا إذن يعلن نص كتاب الفقدان عن نفسه كنص حداثي، يحشر نفسه داخل حركة السارد الذهنية، لاغيا بذلك التطور الزمني للأحداث، إنه نص يهدف إلى كشف عوالم الذات فاللغة التي تشكله لغة إشارية لغة الإشارات وبهذه اللغة نلامس مأساة الفرد، لغة متمردة على لغة مألوفة أسرت الفرد بداخلها، إنها لغة جسدية تسعى إلى تأسيس مثاليتها بهدف إثبات ذاتها"[xxi] القراءة التي أنتجها القارئ الناقد لحسن بوحمامة لا تعتد بمقياس المعهود إذ أننا لا نطالب القارئ فك لغز أو تفسير حدث أو مراعاة سلوك شخصية أو حدث اختلال في توازن؛ فيستعاد برفع ظلم أو حصول فرج أو تحقق أمنية فيكشف الآثم فتسطع الحقيقة؛ المسألة في منطلق بدايتها إشكالية معرفية فلا يتسنى للقارئ أن يفقهها إلا بملازمة نقاش ثقافي يخترق بها عالم اللغة لتتكشف أسرارها على ضوء كيان الإنسان بعد تبين كيان الموضوع بصيغة وصفية لنص؛ وهذا ما قد يتضح لدور فعل قراءة القراءة قياسا على هذا الخطاب "يأتي نص كتاب الفقدان مذكرات شيزوفريني ليطرح قضية الفرد وعلاقته باللغة ومن ثمة بالعالم"[xxii] فصوت السارد يتحدث وهو يكتب مذكراته بلغة عجيبة لا نفهمها لا بمنظور واقعي ولا برؤية رومانسية فكأنه ينتظر الكتابة ذاتها لتقص حياته ضمن فلك من الرموز "لقد تكلمني الكلام وأعاد تكليمي مرارا وتكرارا، أياما ولياليا"[xxiii] فقد يؤكد إلى أن هذا النص ينفتح على التأويل في أقصى الحدود لأن مقياس إبداعه راهن على

هذا البعد فما ينبغي أن يكون نتيجة ذلك وضمن تبعات مردودية القراءة؛ أننا لا ننتظر نهاية قصة بل إشهار موقف في شأن اللغة كيف تبنى وكيف تلعب دورها التواصلي في تشييد المعرفة الحياتية للإنسان؟ مما قد يستدعي معرفة طريقة بناء الخطاب وكيفية التحكم في حبكته بنوع من اليقين المعرفي المطلوب والمرغوب في آن واحد؛ وقد يكون الطلب غريبا لأن اللغة المستبشر بها هي لغة ثائرة على كافة أشكال التعبير؛ لأنها في الغالب تكون موضع المساءلة تحت عائق تفشي الغموض؛ فهي عاجزة عن الإيفاء بالقصد "فمهما تكن الرسالة الكلامية التي أتلقاها من أحدهم إلا وأطلب تفصيلات وتوضيحات عن مجمل عناصرها"[lxxiv] كما أننا في الوضع المفارق هناك دعوة صريحة لتحرير المعنى من طرف اللفظ حتى يتمكن المتكلم من نسج تعبير يتعدد على قدر تعدد المقامات ووضعية المحاورة "كنت أحرص بشدة على استبدال معجمي وأسلوبي، فكنت تارة أتقمص لغة فقيه وتارة لغة سكير، تارة لغة زاهد وتارة لغة زنديق"[lxxv] وفي الوقت نفسه صورة اللغة هي صورة العالم لا انفصام بينهما فهي تتبنى منظور هيدجر الذي يفسح مجال اللغة لأن يكون لها دور في ترتيب الوجود من خلال وجود الإنسان والعالم في آن واحد. فمرصد القراءة التي توصل إليها القارئ الناقد ترمي إلى جمع أصوات عديدة في صوت واحد تنقله هذه الشخصية المريضة التي تعاني من مرض جنون العظمة (البارانويا) فيتغير خطابها وموضوعها على قدر تقمصها لصور الشخصيات التي تتظاهر بها، فيتأكد مبلغ القراءة حينئذ على نتيجة مركزية مفادها فهم الإبداع على وتيرة العبقرية التي أنجبته؛ بمثابة شكلا من أشكال الجنون.

***نموذج4** "يعلن نص الحوات والقصر عن نفسه كخطاب تخييلي يروم تأسيس حكي يحفل بالعجيب والغريب، ويتماهى مع الحكاية الشعبية، لكن يموضع نفسه ضمن إطار الجنس الروائي... إنه رواية تستفرد من الموروث الثقافي العربي وتؤكد أهمية العدد في تشييد متخيلها وتؤكد أيضا رمزيته هكذا يتماثل علي الحوات مع السندباد البحري ليس في الرحلات وحسب، وإنما في مكون الماء، بما هو عنصر الطهر كما أسلفنا، حيث إن السندباد يعبر البحر وعلي الحوات مهنته في البحر علي الحوات، إذن «سندباد بحري بصيغة أخرى»[lxxvi] يتضح من ذلك أن القناعة المعرفية كحوصلة لجهد القراءة أدت إلى ازدواجية الاهتمام بين هندسة الشكل والمتن على حدّ سواء؛ فالنتيجة الأولى تثمن فضاء يوحي بوجود معالم الحكاية الشعبية حيث ارتسمت نصيتها في جسد الرواية "يحكي نص الحوات والقصر الذي تبلغ فصوله القصيرة إحدى وأربعين فصلا"[lxxvii]، أما النتيجة الأخرى يكتنفها عالم العجائب والغرائب يتحدد على ضوئها فكرة البحث عن الجائزة "السمكة البرمائية" التي تمتثل إلى خاصية الصراع بين الخير والشر ضمن قداسة الأسطورة وتحديدا في مسألة رمزية العدد" هذا هو اليوم السابع الذي غادرت فيه قريتي"[lxxviii] وشواهد المنحى الصوفي في ترقب الأحداث "وإذا كان المتصوفة يفقدون بصرهم ويستعينون ببصيرتهم فإن كرامة علي الحوات تتمثل في اصطياد سمكة برمائية تتصف بخصائص خارقة"[lxxix] فلا يتحفظ

نص الرواية في الكبت عن أسرارها وهو يقول: «ما إن دخلت القصر حتى تحولت إلى عذراء فاتنة»[lxxx] فهي قراءة عارفة لكنها في هذا السياق لا تحيد عن مقوم تذوق النص؛ تمثل سحر الحكاية قبل أي اعتبار آخر وهو ما لا يخالفه نسق القارئ العادي إن كان شغوفا بما يقرأ.

لا يمكن بناء على هذا المنظور التعليلي أن نتغاضى عن إشكالية تجربة القراءة التي هي في حاجة إلى قراءة دون أن توقق في تقديم تقويم كلي ينتهي بانتهاء النموذج فعينة هذا المنحى هو يخدم سبيل تنوير الباحث والدارس وليس الجزم بأية حقيقة كانت؛ سبب ذلك أننا "تنطلق من فهم جدلي لعملية القراءة والتجربة يثبته المعطى ويؤكده التحليل ونشحنه بالدلالات والأبعاد التي ينبني عليها ويستند إليها"[lxxxi] فجوهر العلاقة إن أدت إلى نتيجة فمآل ذلك هوفهم يصنعه التأويل، فيتحرك حينئذ مبدأ التحول من مستوى التفاعل إلى مستوى الفعل ولعل ذلك ما يجعل على نحو إفادتنا بجملة من الخلاصات التقويمية التي يعتد بها النقاد تبعا لما ورد على لسان سمير أبو حمدان: «صفوة القول فإن ما قدمناه على الكتاب يمكن أن يعتبر مساهمة جديدة كيما نتعرف إلى النقطة التي بلغها الفعل الروائي العربي بما هو عليه من إشراقات حينا ومن مكبلات وقيود لا يزال يرسف فيها هذا الفعل حينا ثانيا»[lxxxii] استكشاف الراهن قبل الجديد دون استبعاد للماضي الذي يخدم فهم سؤال الحاضر؛ ومن هذا القبيل يتمظهر خطاب فيصل دراج: «كتبت الرواية العربية التاريخ المعاصر الذي لم يكتبه المؤرخون، متطلعة إلى تاريخ سوي محتمل وحالمة بمدن تعطي الرواية قراءة مجتمعية»[lxxxiii] وإثر ذلك ما يفعله الفهم يقدره الإنتاج وما يصل إليه فعل القراءة كفعل منتج بحق؛ هو ما يمكن أن يترسخ في قيد العلم على قدر الوجوب والضرورة فيمنح له فرصة التطوير والإغناء؛ مع كل قراءة جديدة سواء كانت منفعلة أم فاعلة تنتهي إلى نقطة فتفتح نقطة أخرى.

الهوامش

[i] -La lecture .Ed SEGHERS. Paris 1976. p22.

[ii] - L'écrit et la communication. Ed puf . Paris 1973.p43

[iii]- L'acte de lecture .Ed pierre mardaga Bruxelles 1985p195

[iv]- Arthur Nisin .La littérature et le lecteur .Ed UNIVERSITAIRE .paris 1959 p66

[v] – القارئ و النص. مجلة عالم الفكر المجلد 23 ع4/3. سنة 1995. ص254.

[vi] – المرجع نفسه ص254

[vii] –المرجع نفسه ص265

[viii] –نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية. مكتبة زهراء الشرق. د ت ط. ص9

[ix]- L'acte de lecture p198-199.

[x]– روبرت هولب.تر: عز الدين إسماعيل. نظرية التلقي. النادي الأدبي الثقافي جدة ط 1994 ص18

[xi] –المرايا المحدبة– سلسلة عالم المعرفة. ع232. سنة1998 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت. ص326

[xii] - vérité et méthode Ed seuil paris .1976 p216

[xiii]- Ibid p220-221

[xiv] – محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنظير .شركة النشر والتوزيع. الدار البيضاء. د ت ط. ص49

[xv] - Trd: Claude Maillard pour une esthétique de la réception Ed Gallimard. Paris 1978 P45

[xvi] – قراءات غير متأنية في النقد العربي المعاصر. مجلة المعرفة ع251. سنة1983. ص246

[xvii] – مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي.سلسلة عالم المعرفة ع218 فبراير سنة1997. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ص8

[xviii] - المرجع نفسه. ص9

[xix] -أحمد يوسف. القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم الحداثة الجزء1 منشورات الاختلاف ط2003 ص41

[xx] - السيد أحمد خليل. دراسات في القرآن دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت ط1969. ص111

[xxi] – محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنظير. ص80

[xxii] -Daniel couégnas .Introduction a la paralittérature .Ed seuil paris janv 1992 p29.

[xxiii] - Gérard Genette .Seuils .Ed Seuil .paris 1987.p80

[xxiv] – منشورات الاختلاف ط2005

[xxv] –المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1999

[xxvi] – دار الاجتهاد/ المؤسسة الوطنية للكتاب/ لافوميك. الجزائر ط1993

[xxvii] – مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي. ص12

[xxviii] – المرايا المحدبة. ص7

[xxix] – علي حرب. التأويل والحقيقة. دار التنوير ط1995. ص5

[xxx] – الحكاية و التأويل. دار توبقال للنشر الدار البيضاء ط1988. ص5

[xxxi] – جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. دار التنوير للطباعة والنشر ط1983. ص12

[xxxii] –زهير شليبة. ميخائيل باختين. ودراسات أخرى عن الرواية. دار حوران للطباعة والنشر دمشق ط2001. ص8

[xxxiii] -تحليل الخطاب الشعري. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ط1992. ص117.

[xxxiv] –عبد الحميد بن هدوقة .بان الصبح. دار الآداب بيروت ط1991. ص5

[xxxv] –بان الصبح ص8

[xxxvi] –بان الصبح ص43

[xxxvii] –بان الصبح ص109

[xxxviii] –بان الصبح ص252-253

[xxxix] –طيب صالح. موسم الهجرة إلى الشمال. منشورات دار النفيس. ط2004. ص3

[xl] –الطاهر وطار.الزلزال. موفم للنشر والتوزيع. الجزائر ط2004. ص7

[xli] –الزلزال ص7

[xlii] –واسيني الأعرج. نوار اللوز. الفضاء الحر. الجزائر ط2002. ص7

[xliii] – نوار اللوز. ص7

[xliv] – النص والقراءة. موضوع ندوة علامات شارك فيها عبد السلام المسدي. حمادي صمود عبد الفتاح أبو مدين. مجلة علامات. ج17. م5. سبتمبر1995. ص25

[xlv] –المصطفى الشادلي. الترجمة والتأويل. سلسلة ندوات ومناظرات رقم47. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط. جامعة محمد الخامس. المملكة المغربية. ص46

[xlvi] –صلاح فضل. قراءة الصورة وصور القراءة. دار الشروق القاهرة ط1997. ص26

[xlvii] - poétique de la prose Ed seuil 1980.p175-176

[xlviii] –الفضاء الحر. الجزائر ط2001. ص180

[xlix] –ز.ي.شميت معهد لوميس. جامعة ك. ه.يسّن. ألمانيا. من الفهم إلى الترجمة. ضمن محور الترجمة والتأويل. ص163–164

[l] –محمد كامل الخطيب. نظرية النقد. الجزء1. من البلاغة إلى النقد. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ط2002 ص11

[li] – الأعمال النقدية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1995

[lii] –المرجع نفسه. ص5

[liii] – المرجع نفسه. ص15

[liv] –جمال الغيطاني. الزويل. دار الحرية للطباعة بغداد ص94

[lv] – أمينة العدوان. الأعمال النقدية. ص22

[lvi] – جماليات وشواغل روائية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ط2003. ص64

[lvii] -المرجع نفسه. ص64

[lviii] –المرجع نفسه. ص64 .

[lix] – التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي. المغاربية للنشر تونس ط2003، ص132–133

[lx] –المرجع نفسه. ص134

[lxi] - واسيني الأعرج. سيدة المقام. موفم للنشر الجزائر ط1997. ص228

[lxii] –سيدة المقام. ص231.

[lxiii] – من قراءة: القلوب البيضاء ليوسف القعيد ص46

[lxiv] -القلوب البيضاء. دار الشروق. القاهرة ط1987. ص102

[lxv] –لحسن بوحمامة. قراءة النص. ص46

[lxvi] –القلوب البيضاء. ص53

[lxvii] –من قراءة تشظي الذات والهوية. ص53

[lxviii] – لحسن بوحمامة. قراءة النص. ص48

[lxix] –السالمي الحبيب. متاهة الرمل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ط1994. ص21

[lxx] – متاهة الرمل. ص75

[lxxi] –من قراءة كتاب الفقدان لمحمد سليم

[lxxii] –لحسن بوحمامة. قراءة النص. ص55

[lxxiii] – محمد أسليم. كتاب الفقدان. مطبعة وزارة الشؤون الثقافية الرباط ط1997. ص95

[lxxiv] – كتاب الفقدان. ص45

[lxxv] – كتاب الفقدان. ص103

[lxxvi] –من قراءة: الحوات والقصر لطاهر وطار. ص80

[lxxvii] –لحسن بوحمامة. قراءة النص. ص74

[lxxviii] – الحوات والقصر. دار الهلال القاهرة ط1987. ص62

[lxxix] – لحسن بوحمامة. قراءة النص. ص79

[lxxx] –الحوات والقصر. ص68

[lxxxi] – القراءة والتجربة. دار الثقافة الدار البيضاء ط1985. ص13

[lxxxii] –سمير أبو حمدان. النص المرصود. المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع. ط بيروت ط1990. ص6

[lxxxiii] –الرواية و تأويل التاريخ.المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ط2004. ص6



حوار نادر مع الأديب الراحل محمود المسعدي

"هذا الحوار النادر مع الأديب العربي الكبير التونسي محمود المسعدي أجراه الأديب الشاعر عبد القادر رابحي بتونس في (مارس 1986) نقدّمه لقراء التبيين ونأمل أن تكون فيه الفائدة.

محمود المسعدي/ (كلمة تقديمية)

أسمح لي أن أهنئ من خلالكم الجزائر في مظاهر انبعاثها العربي، الجزائر التي بقيت مهددة بفقدان ذاتيتها الثقافية والحضارية، مما يضفي على الدراسات والاتجاهات الفكرية في الجزائر بكل ما تحمله الدراسة الفكرية العربية الاسلامية من معنى، طابعا خاصا ومؤثرا يدعو الى الاحترام والتقدير.

انها ظاهرة تأصيل الكيان، ظاهرة استرداد الكيان، لاكما كتب بعضهم في اتجاه آخر، كاتجاه عودة الروح.

وليس في الجزائر، على درب تأصيل كيانها واستعادة أمجادها، ما يمكن أن يشبه بمرامي عودة الروح عند توفيق الحكيم.

ولعله أن يكون في أدبنا العربي، من يكتب ما كتبه توفيق الحكيم في معنى عودة الروح، أو ما ظهر عند آخر من نزعة فرعونية، أو ما نلمسه بصفة مأساوية في الوقت الحاضر، من خلال الحرب الشعواء التي أثارتها الشعوبية الفارسية على العرب.

كل هذا في رأيي، يلتقي على صعيد واحد، هو صعيد المناورة للهوية العربية الاسلامية، لأن غلاة الشيعة ليسوا من المسلمين.

وفي هذا الاطار، فإن ما نزال نلمسه ونتبعه نحن في تونس، من جهد واجتهاد من قبل اخواننا في الجزائر نحو استرجاع هويتهم سالمة من كلّ وهم، ومن كل لبس — هذا الذي نلاحظه، ولا نزال نتّبعه — من دعاة للاحترام والتقدير. ولا استثني من ذلك حتى الادب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، اذ نستشف من خلال هذا الادب، وجها من وجوه الذاتية الثقافية الجزائرية، ويبرز شخصية وعبقرية الشعب الجزائري التي تميزه عن غيره من الشعوب، ويقيم الدليل على أن عبقرية هذا الشعب قادرة على الابداع والمساهمة بمساواة في الآداب العالمية.

هذا على وجه التحية لك.

س1) ما كتبه الاستاذ الكبير محمود المسعدي منذ الثلاثينات، كفيل بأن يتولى الاجابة على كثير ممّا يستعصي على أيّ مهتم بأدب المسعدي، أو دارس له، لكن الحالة

الاستفزازية التي يواجه بها " البطل المسعدي" قراءه، تولد نوعا من القلق الداخلي الذي يولد بدوره السؤال، كأن البطل المسعدي يقول للناس جميعا في البدء كان السؤال.

هل تعتقدون بأنّ البطل المسعدي استطاع أن يرسي تقليدا فكريا عربيا لعلّه فُقد منذ أن أغلق باب الاجتهاد لدى الانسان الشرقي كما تتصورونه، وهو الابتداء بالسؤال؟

وهل لمستم شيئًا من ذلك، من خلال ما كتب عنكم من نقود حتى الآن ؟

محمود المسعدي/

الحق أن مبدأ ومفهوم، أو الموضوع الجوهر كما قلتم، البدء كان السؤال. ولست أعتقد أن هذا الامر هو عندي واضح، قد أدرك وقرر على أنه هو الذي يصح أن يقال فيه من هنا نبدأ فيما يتعلق بتحليل، ولا اقول فهم ما كتب عني، بالرغم من أن كتاباتي في " تأصيلا لكيان" تفسر ما قلت(1) في فترات مختلفة، ولكنّها تحوم حول موضوع واحد، لأنها كلّها تعد محاولات ومجهودات مبذولة في سبيل الإجابة عن سؤال أو أسئلة مختلفة متفرعة عن سؤال واحد، وهو الكيان في معناه الإنساني.

بالنسبة للفرع الثاني من السؤال أقول لكم كباحث، هل وجدتهم أنتم ذلك من خلال ما كتب عني؟.

س2) يلاحظ الدارس للرواية العربية الحديثة التي تلت المرحلة التأسيسية لهذا الفن أنّ أغلبية كتابها قد درسوا في الغرب أو سافروا اليه، وتأثروا به ومن ثم كتبوا أعمالهم الروائية. نلاحظ ذلك من خلال روايات عدة/ عصفور من الشرق، الحي اللاتيني، حدث أبوهريرة قال، موسم الهجرة الى الشمال الخ.

ألا تلاحظون أنّ البطل الروائي العربي قد ولد في الغرب، لذلك فهو كثيرًا ما يبدو غريبًا عن مجتمعه الحقيقي، أو يتخذ له صورة النبي الذي لا يفهمه أهله، لذلك فهم لا يتعاونون معه، بالتالي لا يحقق اتحاده بهم ولا رسالته فيهم؟

محمود المسعدي/

قضية الاتصال بالغرب والتأثر به قضية أدق وأوسع وأعمق تشعبًا من أن تحلل على وجه لشدّة تعقدها.

لو قلنا مثلا أنّهُ (أي البطل) ولد من الغرب، أو ولد عن الغرب، أو ولد بعد الغرب أو ولد انكارًا للغرب وقرارًا منه لصحت كلّ هذه الوجوه وغيرها. ذلك أنّ قضية الاتصال بالغرب، سواء على الصعيد الفردي للكتّاب الذين عنيتهم بذكرك في السؤال، أو غيرهم، كلّ هؤلاء، لا شك أنّهم عرفوا الغرب وعاشوا الغرب، وتأثروا بالغرب بما فيهم أنا شخصيًا.

لكن عندما تقول أنّ البطل الروائي العربي، بناء على هذا أنّه ولد في الغرب، أعتقد أنّ هذا اقتضاب للحدث الواقعي، مجحف بالواقع وبالحقيقة، أعني أنّه ينبغي أن نفرق بين المؤثر وبين الاثر. وينبغي أن نبين ما هي نوعية المؤثر، هل أنّ المؤثر هو الذي أملى نوعيّة الأثر لأنّ تأثير الغرب

كانت نتيجة صدمة حين اكتشف الشرق الغرب، هو الذي أملى على الذين كتبوا نوع ما كتبوا شكلاً ومفهومًا، أم أنّ المؤثر الذي هو الغرب قد أنتج ما أنتج على وجه آخر من التوليد.

فالاتصال بالغرب كان تاريخيًا، بالنسبة لهموم الشعوب العربية، وبالنسبة للافراد أيضًا، كالأول في ضعفه ووهنه والثاني في قوته وحضارته، هذه الصدمة هي التي عاشها

الكتّاب أو الأفراد باكتشافهم للغرب عندما عاشوا فيه وخالطوه، صدمة أشعرت الشرق شعوبًا وأفرادًا بأنّ هناك نمطًا أو أنماطًا من الحضارة الإنسانية ومن الكيان الإنساني (الأوّل بالنسبة للشعوب والثاني بالنسبة للأفراد) بقي الشرق نائمًا عنها، وأنّ هذه الأنماط من الحضارات والكيان هي الحاضر الحي في الحياة الإنسانية، وما عداها أشلاء الماضي الميت.

لذلك فإنّ البطل الروائي العربي في هذه المؤلفات التي أشرت إليها، كان بطلاً حائرًا أو ثائرًا متقلبًا بين تساؤلات محرقة، ثورية منكرة ــ لأنماط الفكر والحياة التي لا تزال ــ في المجتمع الذي ولدوا فيه.

ولذلك كان البطل الروائي العربي في هذه المؤلفات نابيا عن هذه المجتمعات، لا غريبا عليها بل ثائرًا عليها، منبعثا ومتخلصا منها في نفس الوقت، منكرا لها على ما هي عليه، وتائقا أن يهزها نحو كيان آخر، نحو كيان مجدد بنية وطاقة وفعلا، تجديدًا جذريًا.

وعندما تقول أنّ هنا البطل كثيرًا ما يبدو غريبا عن مجتمعه الحقيقي، فأنت تصف ما يتصف به كل عمل ثوري، وعندما تقول أنّه قد يتخذ له صورة النبي الذي لا يفهمه أهله ولا يتعاونون معه، فأنت تقرر نفس الشيء أعني الدعوة إلى تغيير الواقع. أمّا عندما تقول لا يحقق اتحاده بهم ولا رسالته فيهم، فأن الرسالة لكلّ نبي لا تتحقق باتحاد النبي مع من يتجه إيه باتحاده بمن يدعوهم كماهم، بل بزعزعتهم ونقلهم وإخراجهم إلى ما قد يرونه غريبا عنه.

إذن لا يمكن تحقيق الاتحاديين النبي الذي لا يفهمه أهله ولا يتعاونون معه على أساس الاتحاد بهم، باعتبار أنّ الاتحاد لا يمكن أن يكون إقرارا لهم على ما هم عليه، بينما هو، بما هو نبي، يدعوهم إلى غير ما هم عليه، وماليسوا مؤهلين لفهمه عنه، أو التعاون معه فيه.

س3) يقول جولدمان في معرض حديثه عن البطل التراجيدي في كتابه "الإله المتخفي" أنّ العلاقة بين الإنسان التراجيدي والآخرين علاقة ثنائية تقوم على أنّ البطل يريد من، أن ينقذهم، أن يأخذهم معه، أن يوقظهم، وأن يرفعهم إلى مثواه، ولكنّه يكون واعيا بالهوّة التي تفصل بينه وبينهم. لذلك فهو يبرز هذه الثنائية، ويلقي بالمسؤولية على الآخرين.

ولعلنا نلمس شيئا من ذلك عند البطل المسعدي، خاصة عند أبي هريرة، وكأن تراجيديا البطل، أي الفرد، لا يمكن تقوم الاّ على حساب تراجيديا الجماعة. كيف تفسرون ذلك؟

محمود المسعدي/

تراجيديا البطل، البطل الفرد هي تراجيديا الفرد الذي يعي مسؤوليتها الوجودية، لا على أنّها فردية ضيقة لا تعنى إلاّ بمصير الفرد، بل على أنّها في جوهرها متسعة إلى الجماعة التي ينتمي إليها الفرد، بل على أنّها في جوهرها متسعة إلى الجماعة التي ينتمي إليها الفرد، ومصيرها باعتبار أنّ الفرد إذا انحسر في النطاق الضيق لكيانه ومصيره الفردي، يألم إلى أقصى حدود الألم، افتراق أو انقطاع فرع الشجرة عن أصلها. والفرع المقطوع من الشجرة هو المحكوم عليه بالموت.

فالفرد يلازم مسؤوليته الجماعية بالضرورة الحيوية. ولكن، إن كان الفرد يحقق بهذا وظيفته الوجودية الضرورية بالاندماج والتحريك ضمن الجماعة، فإنّ الجماعة لا تحوى الفرد ضرورة أو في غالب الأحوال بالعطف والتجاوب الذي يوحد بين أبعاد كيانه وكيانها. وإذا انفقد ذلك الاتحاد، تأتي مأساة

عودة إلى فرد بيته (والشواهد في حدث أبو هريرة قال كثيرة).

س4) يبدو لدارس أدب محمود المسعدي، أنّ البطل المسعدي يدعو من ضمن ما يدعو، إلى تأصيل الظاهرة الكيانية لدى الإنسان الشرقي.

ألا ترون أنّه لكي يقوم هذا الكيان المطلوب، لابدّ له من التفوّق على الذات الكيانية، والتفوق لا يمكن أن يتم بدون تحطيم هذه الذات، عند ذلك فقط، تصبح هذه الذات الكيانية ظاهرة حضارية. تمامًا كما قال نيتشه وهو يتحدث عن الكيان الألماني الذي لا يمكن أن يكون كيانا في نظره، إلا بتحطيم ألمانيته، وبالتالي تجاوزها؟

محمود المسعدي/

تأصيل الظاهرة الكيانية للإنسان لا ينبغي أن تعتمد التمييز في مثل هذه الصفات، كأن نقول شرقي أو غربي.

مشكلة الكيان التي هي المشكلة الوجودية، لها عناصرها الثابتة القارة التي لا تختلف من عصر إلى عصر، أو من بيئة حضارية أو ثقافية إلى بيئة أخرى.

فالمسألة حينئذ، ليست بتحقيق الكيان الأصيل في تحطيم ألمانيته أو مشرقيته وتجاوزها، بل في إقامتها على ما يرسخ الذات الكيانية كما تقولون، على أسس إرادة الكيان التي تختلف من مريد إلى آخر، وبالتالي تصطبغ بما تتصف به هذه الثقافة أو الحضارة أوتلك، ما يصيح معه أن يقال أنها تصطبغ بذلك، بصبغة الظاهرة الحضارية.

س5) يلاحظ الدارس أنّ محمود المسعدي هو أقرب إلى أبي حيان التوحيدي، الحلاج، المعري، الجاحظ، والفيلسوف الغزالي، منهُ إلى الكتّاب المعاصرين.

وانطلاقا من السؤال السابق، هل يعتقد الأستاذ محمود المسعدي أنّه يكتب للماضي وللمستقبل أكثر منه للحاضر، ولأنّ الماضي لا يمكن أن يقرأ ما كتب، فإنه يكتب للمستقبل، على اعتبار أننا أبناء لأجدادنا أكثر من كوننا أبناء لآبائنا كما يقول نيتشه، وكذلك الحال بالنسبة للمستقبل؟

محمود المسعدي/

الكاتب لا يكتب للماضي ولا للحاضر ولا للمستقبل. الكاتب بالضرورة، ـأعني بذلك، الكاتب الذي لا اختيار له... لا حرية له في أن لا يكتب، لأنّه يكتب ليحيا ـ هو الذي، بناء على ذلك، يكتب على وجه من الوجوه في غير حيز الزمن، لأنّ المكتوب المرتبط بالزمن، إمّا تاريخ أوخبر.

وبذلك فإنّ اشكالية المعاصرة، التي ذكرتم، ينبغي توضع في غير الإطار الزمني، وغير حال التأرجح بين القديم وإن كان طائب الجدة، بل في إطار المسؤولية الوجودية التي تجعل جوهر المعاصرة في الوعي، الاضطلاع بمسؤولية الانسان، بوجوده في الكون الانسان الماضي والحاضر والمستقبل على حد سواء.

س6) يجرنا هذا السؤال إلى سؤال آخر، وهو/

كيف تنظرون إلى ظاهرة كون الأديب محمود المسعدي، يكاد يكون الإنسان الوحيد في الوطن العربي الذي يبدع وينظر ويدعو لمدرسة بدون أتباع على الأقل في الوقت الحاضر؟

محمود المسعدي/

أنا لا أعتقد أنّ الكاتب إذ يكتب، يفكر في أن يبدع، أو أن ينظر، أمّا أن يدعو لمدرسة ما، فذلك عندي افتراض غريب. قلت أنّ الكاتب

يكتب بالضرورة. أن يكتب يقتضيه أن يحيا، لأنه إن لم يكتب، فقد فقدت حياته معناها. وليس له وراء الاستجابة إلى هذه الضرورة الحيوية أي غرض آخر.

أمّا أن يكون للكاتب، ولي شخصيا أتباع أم لا، فمردُّ ذلك إلى الناقدين الممحصين لخصائص الآثار الأدبية، أو لمؤرخي الحركات الأدبية، وليس لي أنا شخصيا أن أقرر أو أقول أنني كوّنت مدرسة بأتباع أو بدون أتباع.

وفي هذا الباب اسمحوا لي بأن استذكر عهدا من حياتي لا أزال أحن إليه، هو العهد الذي كنت أدرّس فيه الأدب العربي، والذي لا أذكر، ولا يذكر أحد من تلاميذي، أنني أمليت عليهم مذهبا فكريًا أو أدبيًا أو فلسفيًا يروونه أو يأخذونه عني، بل كنت دائما وأبداً أثير في أنفسهم، وأعطيهم الصيغة اللازمة من الوضح والبيان الأسئلة الغامضة التي كانت تعج بها أنفسهم، فلم أطمح إلى أن أعلمهم شيئا غير أن أعلمهم أن يكونوا هم بما هم.

وهذا نقيض المدرسة، لأنّ المدرسة نتاجها تلاميذ ليسوا هم بما هم، بل على نسبة ما على الأقل، بما يريد أمامهم أن يكونوا هم.

س7) إنّ الأستاذ محمود المسعدي يتجاوز الإطار الإجتماعي والتاريخي، وحتى الفلسفي للكتابة، ليرسي ظاهرة الكتابة الأسطورة في الأدب العربي الحديث.

الكتابة التي تخلق أسطورتها بنفسها، وكذلك الكاتب. حتى ليبدو لنا أننا نقرأ (حدث أبو هريرة قال) على أساس أنه الجزء الأوّل من رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ــ مع بعض التحوير الخيالي طبعاــ

هل تتصورون أنّ بإمكان أبي هريرة العوْدة في يوم ما ليحرض العدد على تحقيق كيانه الوجودي؟

محمود المسعدي/

أرجوكم طرح هذا السؤال سؤالاً وجواباً

س8) يقول الأديب الألماني توماس مان أنّ علاقة الألمان بالعالم، كعلاقة فاوست بالعالم، يقوده نحو الهاوية.

ألا ترون أنّ علاقة العربقي بالعالم، كعلاقة أبي هريرة بالناس، يقودهم نحو بعث آخر؟

محمود المسعدي/

هذا يطرح في الحقيقة اشكالية معقدة جدًا، هي إشكالية اضطلاع العالم العربي بمسؤوليته الوجودية. والذي أتحرج منه شخصيا كل التحرج، فكريًا ومنطقيًا، هو التحدث عن العالم العربي كأمر أو شيء كلّي، لأنّ العالم العربي أعظم اتساعًا وتشعبًا وتنافر عناصر، واختلاف معطيات من أن ينضوي تحت تسميته بالعالم العربي، حقيقة واقعية لها من الوحدة ما يبرر تسميتها باسم واحد.

ومع ذلك، فالعالم العربي، في كليته المشبوهة منطقيًا، وهو مجموعة من الشعوب والدول، لا شك أنّ لها مع سائر العالم علاقة جدلية، من أبرز آثارها، شعور ذلك العالم العربي وانجراره، أن طوعًا أو كرهًا، نحو التطوّر والاستحالة، وهذه العبارة هي التي أفضلها عن البعث، لأنّها تشير إلى حدث موضوعي هو خروج العالم العربي من حالة إلى حالة، بينما البعث يشير إلى الخروج من الموت إلى الحياة.

س9) تقولون في كتابكم تأصيلا لكيان، أنّ كتاباتكم تبحث في سؤال واحد لا يزال ينشد

جوابه، وهو/ من أنا، وممّن أنا، وأين السبيل منّي إلي ؟؟

وأتصوّر في بعض الأحيان أنّ الأستاذ المسعدي، لو عاش في عصر الغزالي لكتب المنقذ من الضلال.

هل تعتقدون أنّ التجربة الغزالية التي تعتمدون عليها كثيرًا فهي كتاباتكم، لم تكن كافية للإجابة عن هذه الأسئلة ؟

محمود المسعدي/

ليست هناك أيّة إجابة كافية عن ذلك السؤال الواحد الذي لا يزال ينشد جوابه. ولو كان لهذا السؤال جواب نهائي، لانسدت نهائيًا الطريق المؤدية إلى خلق الحضارة، والثقافة بعد الثقافة.

السؤال الدائم هو الذي يخلق الحضارات، وليس عليه إلاّ أجوبة مؤقتة تأتي بعضها بعد بعض، ألا وهي مختلف الحضارات في تعاقبها وتسلسلها على مدى التاريخ.

س10) على غرار التجارب الإجتماعية والحسيّة والصوفية التي يخوضها "البطل المسعدي"، هناك تجربة تبدو للدارس هامة جدًا، وهي التجربة اللغوية، أو ما نستطيع تسميته بالثقل الوجودي للغة.

فكما أنّ الفرن اللغوي الذي أعده أبو هريرة ليداوي به الجماعة كان عائقًا شديدًا لم يستطع التخلص منه حتى في أصفى مراحله وهي المرحلة الصوفية، فإنّ الطمي الفلسفي للغة في السد، كان عائقا في إنهاء بنائه.

ألا ترون بأن الخطاب اللغوي في الرواية عند المسعدي، بما يزخر به من ثقل وجودي، كان عائقا للإلتقاء بين العدد أو الجماعة والبطل المسعدي؟

محمود المسعدي/

لا أعتقد ذلك، لأنّ اللغة ليست شيئا مختلفا عن مضمونها. ولو كانت اللغة عائقا في أيّ رسالة ما، لكان أحرى بها أن تكون كذلك بالنسبة لرسالة محمّد.

مضمون الرسالة هو الذي يطوّع اللغة إلى مقتضيات التبليغ والالتقاء بين الكاتب والقراء، وليس بين العدد والبطل كما تقولون، على أساس أن يجد الصوت أو الدعاء صداه في أنفس القراء، كما يتردد صدى الرعد بين الجبال، فلا يكون للرعد حياة أو ترّن الصخور. لأنّ الرسالة تتجاوز اللغة، أو بعبارة أخرى، الرسالة تفرض اللغة وفهمها على من تنفذ الرسالة إلى أعماق كيانه.

س11) يقول الكاتب الجزائري مالك حداد (وهو الذي كتب كل أعماله باللغة الفرنسية) أنّ الفرنسية هي منفاي، ليطلق بذلك صرخة المنفى في اللغة، ألا تلاحظون بأنّ الأستاذ محمود المسعدي قد اختار منفاه بمحض إرادته في اللغة العربية، في وقت كان فيه المثقف والإنسان في المغرب العربي عمومًا يكتب ويطالع باللغة الفرنسية؟

محمود المسعدي/

أظن أنّ هناك تشبيه بين حالتين لا شبه بينهما. الكتابة بالعربية، وبالعربية الفصحى، وفي هذا النوع من الأسلوب الذي ينتمي إلى الكلاسيكية، أمر لا يفترق عن إرادة الكيان الأصيل باعتبار أنّ اللغة العربية هي التي تردني إلى ذاتي، وهي درعي من الاغتراب في غير ذاتيتي وغير قومي.

س12) يقول الدكتور جبرا ابراهيم جبرا، أنه ليس يعرف رواية تتصل فروعًا وجذورًا بالتجربة الكيانية الضخمة التي نمر بها.

ـقال هذا في سنة 1966ـ ومن المعروف أعماكم صدر بعضها قبل تاريخ كتابة هذا المقال بما يقارب العشرين سنة، حتى ليبدو أنّ الكتابة المشرقية عن الإبداع المغاربي، وعن تجربتكم الخصوص، قد أغلق بابها الدكتور طه حسين بمقالاته عن رواية السد؟

هل نستطيع أن نستخلص من هذا أن تحقيق الذات الكيانية للإنسان الشرقي (l'homme H'oriental) كما تتصورونه، لا بدّ أن تنطلق من الغرب الإسلامي بزخمه الثوري المعاصر الذي ربما يفتقده المشرق العربي تاريخيًا؟

محمود المسعدي/

بخصوص المسألة الأولى، أود أن أقول أنه لا يمكن أن تكون الكتابة المشرقية عن الإبداع المغربي قد أغلق بابها الدكتور طه حسين في مقالاته عن السد، بل ينبغي أن نقول أنّ الدكتور طه حسين، بقي الكاتب والمفكر المشرقي الوحيد الذي اتسعت طاقته الفكرية، وقريحته الأدبية إلى ماهو أوسع من المحيط المشرقي. وقد يكون من المؤسف أن يبقى إلى حد الآن هو الوحيد الذي بلغ من هذه السعة الفكرية، ومن اتساع أبعاد النظر، إلى أن شمل المغرب إلى جانب المشرق. ومن المؤسف أنّه لم يوجد له في المشرق من يخلفه.

كما لا أعتقد أنّ ما سميتموه تحقيق الذات الكيانية للإنسان المشرقي عمومًا، لا بدّ أن تنطلق من المغرب العربي، بل نقل أنّ المغرب العربي، بما فرضتهُ عليه مأساة الاستعمار الذي هدد كيانه بالتلاشي والذوبان والفناء، قد ردّ الفعل اللذود عن ذاته الكيانية بالتأكيد على سبر أغوارها، وتأصيل كيانها، وصب كل طاقاته الوجدية في بوتقتها.

س13 والأخير) يقول بعض الدارسين والنقاد العرب أنّ الرواية هي مستقبل الأدب العربي، وذلك نظرًا لتقهقر الأجناس الأدبية الأخرى من الساحة وخاصة الشعر.

كيف تنظرون، من زاوية تفرد تجربتكم الإبداعية، إلى حاضر الرواية العربية ومستقبلها؟

محمود المسعدي/

لا شك أنّ تقلص ظل الشعرـ وذلك أمر لا شك فيه ـ من جهة، وعسر تولد فن مسرحي عربي أصيل خالص من المسخ والهجنة والتقليد من جهة أخرى، يتيح للرواية حظًا خاصًا.

ولكن لعلّ المهم في الأمر، ليس في الفرصة التي يهبها الحظ، بل في قيمة ما يساعد الحظ واقع القراءة على افرازه من أدب روائي. فقد يملء الفراغ بين الشعر والرواية الأصيلة كل ما تشاء من روايات بدون أن يعد ذلك كسبا للأدب العربي إذا لم يكن في بابه فتحا من فتوحات الخلق والإبداع.

وللسائل أن يتسائل هل تحقق شيء من ذلك حتى الآن. ذلك أمر راجع إلى نقاد ومؤرخي الأدب العربي الحديث.

تم الحوار في يوم الإثنين من مارس 1986
أ.عبد القادر رابحي
المركز الجامعي سعيدة حاليا

حكاية أسفار

محمّد ساري

(1): اكتشاف المدينة

منذ الطفولة وأنا مولع بالأسفار، مولع باكتشاف أرض بكر أملأ بمناظرها فضولي النهم. كانت قريتنا تقع في سفح رابية على الجهة الجنوبية، تواجه الجبال المشجرة، العالية بحيث تغطي الغيوم قممها في فصل الشتاء. وإذا صعدنا نحو قمة الرابية من جهة الشمال، يواجهنا البحر بجلاله، بزرقته اللامتناهية، بعيدا وقريبا في آن واحد. مع أبناء عمومتي، نجلس على صخرة ونتيه في أحلام عجيبة، متأملين الأفق اللأزوردي الساطع، لساعات طويلة. منذ الصغر وأمامي أفقان رحبان، يتسعان للأحلام الجنونية، وكذلك للمغامرات الطفولية الجزيئة التي لا تنتهي دائما بخير. بين قريتنا والجبال وادٍ ملتو كالثعبان، مشجر ومخيف. كم سمعنا عن حكايات غريبة يقال بأنها وقعت في عمق ذلك الوادي. وكانت جدّتي تحذرنا باستمرار بعدم الذهاب إلى هناك. الغيلان، الأشرار، البرك الداكنة العميقة التي تبلع البشر في طرفة عين، وأشياء أخرى غامضة، نحس بها جاثمة على صدورنا ولكنها غامضة، دون ملامح محدّدة، تزيدنا خوفا من ذلك المكان ولكنها أيضا تؤجّج جمرات الفضول القابع بداخلنا يترصد فرص الانفلات. ما كنا نبتعد عن منازل القرية إلا بضع مئات الأمتار حتى نصادف رجلا ينهرنا عن الذهاب بعيدا، بل ويأمرنا بلهجة قاسية بأن نعود فورا إلى الديار وإلا...

في صبيحة يوم كانت حرارته ملتهبة، استيقظنا على ضجيج محركات صاعدة نحو القرية. خرجنا مغمضي العيون، نركض في الأزقة المتربة، قلوبنا خافقة تريد أن تسبقنا إلى مدخل القرية حيث المسجد والساحة الصغيرة. كم كانت دهشتنا حينما وجدنا رجال القرية ينتظرون هناك، يتحدثون بصخب وابتهاج ظاهرَين. لقد لفظوا ألبسة العمل المتربة وارتدوا ثياب الولائم والأعراس. كان أبي هناك يحمل بندقية على الكتف مع ثلاثة رجال مسلحين أيضا. دخلت الشاحنات الساحة وتسارع الرجال وطفقوا يصعدون داخل المركبات الخلفية. كنا مجموعة كبيرة من الأطفال، واقفين قرب جدار المسجد نتساءل بعيوننا عن سرّ تواجد هذه الشاحنات وإلى أين ستتجه؟ غامر بعض الأطفال الكبار وحاولوا الصعود ولكن أحد الرجال المسلحين صرخ فيهم بأن يعودوا إلى أحضان أمهاتهم. وحدهم الرجال لهم حق السفر إلى المدينة. ما هذه المدينة؟ كيف هي؟ أين تقع؟ ولماذا الرجال وحدهم يسافرون؟ أسئلة بقيت بلا جواب. اقتربت من أبي وطلبت منه أن يأخذني معه، فصرخ في وجهي وأمرني بالعودة إلى البيت. في حقيقة

الأمر، كنت أخاف من أبي كثيرا. حينما عاد قبل أيام إلى البيت بتلك البندقية وذلك اللباس الغريب، بقيت أياما وأنا لا أقترب منه إلا وقلبي يخفق من الخوف، رغم تشجيعات أمي وجدّتي المتواصلة. قيل لي بأنه عاد من الجبل. ومع ذلك، كان يتغيب كثيرا، خاصة بالليل. يخرج مع غروب الشمس ولا يعود إلا في الصبح، البندقية دائما معه، على الكتف أو في اليد. امتلأت الشاحنات وانطلقت في صخب نحو المنحدر. ركضنا خلفها وسط الغبار المتطاير. ولكنها كانت سريعة جدا. فوقفنا نتابع سيرها إلى أن اختفت وسط أشجار الوادي هناك في السهل الضيق. قبل منتصف النهار، عادت الشاحنات بالرجال. بعد قليل بدأت النساء الملحفات يظهرن عبر الأزقة، مترددات، خائفات. والرجال المسلحون يوجهونهن نحو الشاحنات. التصقت بلحاف جدّتي واقتربت من شاحنة. ولكن أحد المسلحين المشلغمين أمسك بأذني وجرني بعيدا عنها، مهددا واعدا باستعمال الركلات إن تماديت في محاولة الركوب. انطلقت الشاحنات مرّة أخرى عبر المنحدر واختفت. بقينا واجمين نتساءل عن فحوى هذا السفر. تشجعت واستفسرت جدي. أجاب بكلمات أسمعها لأول مرّة. الانتخاب، الاستقلال، الجزائر، خروج فرنسا... تذكرت العساكر الفرنسيين الذين أتوا مرارا يبحثون عن المجاهدين في ديارنا. يأتون راجلين في رتل طويل، مسلحين، يطوفون حول المنازل المنخفضة، يتكلمون لغة لا نفهمها. أحيانا يأخذون معهم بعض الرجال وينسحبون. في المساء، نسمع همسات الكبار الذين يصمتون حينما نقترب منهم، أو يأمروننا بشغل ما كي نبتعد.

بقي ذلك السفر كشوكة في الحلق. في ذلك اليوم اتضح لي بأن العالم أرحب وأوسع مما كنت أتصوّره. المدينة! كيف هي المدينة؟ لماذا مُنعنا من زيارتها؟ أصبحنا نكثر من الصعود إلى قمة الرابية المطلة على البحر، في الاتجاه الذي سلكته الشاحنات، ونجهد خيالنا لإزاحة ستار ذلك الأفق الأزرق، ورؤية ماذا يوجد خلفه. الغريب في الأمر أن رجال القرية لم يعودوا يمنعوننا من الابتعاد مثل السابق. كانوا يحذرون من بعض المخاطر ولكنهم يتسامحون إن نحن ابتعدنا عن القرية. بعد أيام قليلة، عادت الشاحنات وسمحت للجميع بالركوب و... السفر. أركبني أبي معه في الأمام إلى جانب السائق. كنت سأطير من الفرح والابتهاج. جاء دوري كي أسافر إلى المدينة. كانت شاحنتنا هي الأولى. سلكت طريقا ترابيا لمدّة قصيرة ثم دخلت طريقا مستويا جميلا، فزاد السائق من السرعة. كان بصري مثبتا في القارعة، ترتعد أحشائي من تلك السرعة. في إحدى المنعطفات، ظهر البحر قريبا. بركة ملساء، بتلك الزرقة التي تسحر البصر، يمتدّ بعيدا، بعيدا. طلبت من أبي أن يوقف الشاحنة، لأرى البحر جيدا. ابتسم، غمغم كلاما لم أفهمه وعيَّث في شعري المشعث، كأنه يقول بأن لدي الوقت الكافي مستقبلا لأتمتع بالبحر. كانت المدينة كبيرة. بنايات عالية، متراصة. أمواج بشرية لا حصر لها. نزلنا وسط شارع طويل. أصبحت لا أرى شيئا. الناس من حولي. العمارات تسدّ الأفق. الحرارة ملتهبة. الأعلام الخضراء والبيضاء ترفرف في كل مكان. أخذني أبي إلى منزل صغير، أبوابه مفتوحة للداخلين والخارجين. سلّم على رجال مسلحين، ويلبسون ألبسة مثل تلك التي يلبسها. أعطاني أحدهم علبة شكولاتة وعلم

صغيرا وقال: ارفعه فوق رأسك وقل تحيا الجزائر. رفعته فوق رأسي مترددا وصحت: تحيا الجزائر، بصوت مبحوح. ضحك الجميع وانشغلوا عني. مكثت هناك مدة من الزمن، ثم خرجت إلى ساحة ذلك المنزل. وقفت أنظر في الناس المارين. كان المنزل يقابل ساحة كبيرة بأشجار كثيرة، مورقة. وعبر جذوع تلك الأشجار، رأيت زرقة البحر. خفق قلبي. البحر قريب إذا. فلماذا لا ألقي نظرة سريعة وأعود. فكّرت في استشارة أبي. ولكنني عدلت عن الفكرة. أكيد أنه لن يتركني أبتعد ولو مترا واحدا. نظرت إلى الداخل عبر النافذة المفتوحة على مصراعيها. كان يبدو منشغلا. تجرأت. نزهة خاطفة وأعود. قطعت الطريق وسط المارة. ولجت الساحة، متجها نحو زرقة البحر، وصدري مليء بفضول اكتشاف المجهول. آه، كم كان المنظر جميلا. البحر الأزرق والميناء الغاص بالسفن. كانت الساحة الفسيحة تطل على منظر رائع في الأسفل. مشيت عبر طول السياج الحديدي، أتأمل البحر والمراكب والسفن. نسيت قريتي، نسيت أبي، نسيت كل شيء. كنت شبه مخدّر، أو فاقدا للذاكرة. غرقت بكل جوارحي في الاكتشاف الجديد. امتلأت من زرقة البحر والعمارات العالية والسفن الراسية والضجيج المتعالي والأناشيد الصاخبة. لم أعرف كم مرّ من الوقت حينما انتبهت إلى نفسي! التفت حولي. كنت في مكان غريب. صحيح أن الساحة تواجهني دائما، ولكنني أجهل أين يوجد ذلك المنزل الذي تركت فيه أبي. انتابني خوف شديد؛ من الضياع، من غضب أبي، من ذلك المحيط المجهول الذي يحاصرني. تعوّدت دائما أن أجد نفسي في مكان مألوف، أعرف وجهة بيتنا باستمرار. لأوّل مرّة التفت حولي ولا أتعرّف على شيء من تلك البنايات والأزقة. مشيت قليلا، مرعوبا باتجاه الساحة. كانت أشجارها كبيرة وكثيرة، هي أشبه بالغابة المقابلة لقريتنا. عادت إليّ صور الغيلان والكائنات الغريبة التي كانت جدّتي ترويها لنا في الليالي الباردة. شلّت ركبتاي من شدّة الهلع. انزويت قرب شجرة وبدأت أبكي. بصوت خافت في البداية، ثم ارتفعت الشهقات. التف حولي بعض الرجال، أمطروني بوابل من الأسئلة. لم أسمع شيئا. ذهني مليء بالضجيج والصخب، وجسمي يرتعد. بعد مدّة سمعت صوت أبي راعدا. أين كنت يا شقيّ؟ ألم أقل لك بأن لا تبتعد؟ آه، كم كان ذلك الصوت رحيما رغم قسوته! أنقذني من الشلل والرعب. جريت نحو أبي، باكيا. مسكني من اليد بعنف وجرني خلفه. نسيت البحر والسفن والعمارات وتشبثت بتلك اليد المنقذة. كنت غريقا، واليد الخشنة لوحة أنقذتني من الغرق.

كان ذلك اليوم هو سفري الأول خارج القرية. كان سفرا جميلا وحزينا في آن واحد. ولكن مع الأيام، تلاشت صورة الخوف ولم ترسخ في ذاكرتي إلا زرقة البحر الساطعة والسفن الراسية والعمارات الشاهقة تؤجّج الخيال، تشجيعا لمزيد من السفر، لمزيد من المغامرات.

(2): التهجير الجماعي

بقي ذلك السفر نحو المدينة راسخا في الذاكرة لشهور عديدة، يطاردني في نومي. مرارا، رأيت فيما يرى النائم أنني تائه وسط العمارات الشاهقة والرجال حولي يركضون بلا مبالاة لذعري. وعادة ما أستيقظ فزعا لأجد أمي منحنية علي تسألني ما بي، تبسمل وتقرأ التعويذتين. أثناء النوم، أتكلم بصوت مرتفع وأصرخ أحيانا. فذهبت جدتي عند الطالب، وكتبت لي تميمة تقيني من تلك الكوابيس المخيفة. علقتُ التميمة حول رقبتي. شربت بعض العقاقير المخلوطة بزيت الزيتون لأيام معدودة. وبقيت التميمة معلقة في صدري إلى أن تمزقت كلية. ولكن الكوابيس استمرت ترهق نومي والكلام بصوت مرتفع أثناء النوم لم ينقطع، وبقي يوقظ أمي ليلا لتأتي راكضة نحوي، متمتمة ومتوسلة، ومتسائلة عن العفاريت الغريبة التي تسكنني.

في حقيقة الأمر، لم يكن ذلك السفر هو سفري الأول. غير أنني لم أتذكر شيئا منه. كان عمري آنذاك لا يتجاوز الثلاث سنوات. ولكن الغريب في الأمر أنني اليوم أحتفظ بتفاصيل كثيرة من تلك الهجرة الجماعية التي نقلت سكان دشرة كاملة من أعالي جبال الظهرة إلى قرية صغيرة قرب مدينة شرشال. روت لي جدتي ثم أمي كثيرا عن تلك الهجرة الجماعية. ومع الزمن اختلط الخيال بالحقيقة، بحيث لم أعد أفرق بينهما. حينما أعود بالذاكرة إلى تلك السنوات، أرى نفسي وسط جمع غفير من الرجال والنساء والأطفال، ضمن قافلة ملتوية من الحمير والبغال المعبأة بالأمتعة المتنوعة، وقطعان الغنم والماعز تحرسها الكلاب الضامرة، والكل ينحدر عبر مسالك وعرة، دروب ترابية ضيقة، بمحاذاة وادٍ مُتَعَبِّن، طويل لا يريد أن ينتهي. كانت القافلة حزينة وصامتة. على حسب ما روت لي جدتي، إن دَشْرَتنا الواقعة في أعالي الجبال كانت مأوى دائما للمجاهدين. أوصل بعض الوشاة الخبر إلى الجيش الفرنسي، فجاء الفيلق الأجنبي مدججا بالسلاح، يرافقه ثلاثة عرب مقنعين، يوجهون العساكر الفرنسيين نحو بيوت محددة. دامت المداهمة ساعات طويلة انتهت بسجن عدد من الرجال، وإعطاء الأمر بإخلاء المكان خلال اليومين الموالين. بعد ذهاب العساكر الفرنسيين، تردّد السكان في الرحيل. أين سيرحلون؟ هذه أرضهم وأرض أجدادهم. صحيح أنها أرض حجرية ومعظم مساحاتها بها أشجار الصنوبر غير صالحة للزرع. ولكنها مع ذلك أرضهم التي لا يملكون غيرها. جاء وفد من المجاهدين وتحدث مع شيوخ الدشرة، فاتفق الجميع على عدم الرحيل. مرّ اليوم الأول والثاني في هدوء. الرجال يترقبون نحو أسفل الجبال خوفا من قدوم العساكر ثانية. ولكن الدمار جاء من السماء. في اليوم الثالث، اهتزت البيوت تحت صخب مرعب، غطى فجأة المكان. وما كاد السكان يدركون هوية هذا الضجيج الصاخب حتى هلعوا من رؤية تلك الطائرات الحربية التي تقترب بسرعة جنونية. حلقت فوق الدشرة قليلا ثم بدأت تطلق قنابل النابالم. غادر السكان ديارهم وابتعدوا عن البيوت، هلعين، مرعوبين، قاصدين الغابة للاحتماء بها. بعد قليل اختفت الطائرات، تاركة دمارا لا يوصف. خاف السكان من العودة إلى بيوتهم. تشجع بعضهم

وأنقذ ما يمكن إنقاذه من المتاع الضئيل. أين المفر؟ قبل منتصف النهار، جاءت دورية من العساكر الفرنسيين وأمروا الجميع بالتوجه نحو الشمال، بالقرب من السهل، حيث أرض المعمرين.

كانت القافلة طويلة، لا أوّل لها ولا آخر، وهي منتوية عبر القلع والأحراش والوادي المتّعبن الطويل الذي لا يستقر إلا في البحر. أثناء الطريق التقت قافلتنا بقوافل أخرى، هربت من ديارها بعد مرور الطائرات الحربية. هي أيضا، أُمرت لتتجه نحو الشمال. كانت أمي صامتة طول الوقت، تمشي بخطى ثابتة، وعلى ظهرها أخي الصغير، مربوطا بفوطة مزركشة باللون الأحمر والبرتقالي. فيما كان جدي بقامته القصيرة، الضعيف الجسم، بلحية شهباء لم تحلق منذ أيام، يتابع السير بصعوبة، متكئا على عصاه التي لا تغادره أبدا. قالت جدّتي بأنه كان مريضا في تلك الفترة. من المفروض أن يمتطي بغله مثلما تعوّد، ولكن البغل كان مشغولا بحمل بعض الأكياس من القمح والشعير والعدس، أخرجوها خلسة من البيت المدمر.

بقيت هذه الصورة لاصقة في ذاكرتي، واضحة أحيانا، ومبهمة أحيانا أخرى، مثل حلم خاطف، لا يتذكر منه المرء إلا بعض الملامح الشَبَحية. لسنوات طويلة وأنا أسمع أمي تكرّر، والدموع تنهمر على خديها السمراوين، حكاية الأخ الصغير الذي توفى على ظهرها أثناء التهجير التعسفي. أصابته حمى مرتفعة قبل يومين من القصف. حاولت معالجته ببعض الأعشاب مثلما يفعل السكان عادة. دون جدوى. حينما بدأ القصف، ربطته بفوطة على ظهرها وشدّتني من اليد وركضت مع الراكضين. في خضّم الضجيج المتصاعد، والتحضير للهجرة، نسيته لأنه صمت ولم يزعجها بالبكاء ولا بالحركات. تقول بأنها لم تعرف بالضبط متى توفى. أثناء الطريق، حينما أدركت جموده، خفق قلبها، ارتعدت أحشاؤها، ولكنها لم تخبر أحدا بالأمر. تخيلته نائما. ولكن النوم طال ولم يستيقظ الرضيع. انتابها رعب شديد أن يكون قد فارق الحياة. وخافت أن يقرّر الرجال دفنه في شعبة من الشعاب المهجورة. قرّرت الاحتفاظ به إلى غاية الوصول إلى المستقر الجديد، حينئذ سيدفن بمكان قريب، يسمح لها بزيارة قبره. حملته على ظهرها مثل حجرة صمّاء، طوال ذلك اليوم وجزء من الليل. وكان أخي الصغير أول ميت يدفن فيما أصبح يعرف بمقبرة سيدي معمّر، قرب ولي من أولياء الصالحين يحمل نفس الاسم.

سمعت كثيرا عن ذلك التهجير الجماعي، واختلط في مخيلتي ما سمعته وما أتذكره فعلا. اختلطت الصور المحكية والمعاشة إلى حدّ أصبحت لا أميّز بينها. أعتبر أن هذه الرحلة القاهرة هي أول صورة تحتفظ بها ذاكرتي عن طفولتي، لأنني لا أتذكر شيئا عن الجبال والمناطق الغضرية الوعرة التي طُردنا منها بقوة الحديد والنار، رغم أنني شاهدتها مرارا بعد الاستقلال برفقة جدي وبغله الأمين، الصبور، الذي نركبه نحن الاثنان ونزيد فوقه أشياء أخرى لا يُحصى وزنها، يرافقنا باستمرار الكلب "غيلاس".

بقيت المدينة هاجسي الأول والأخير. كلما رأيت أبي يلبس لباسه الرسمي ويغادر البيت أتشبث بذراعه متوسلا كي يأخذني مرّة أخرى إلى المدينة. وكان دائما يجيبني: (لا تتسرّع، ستشبع من المدينة بعد أيام). وتخيلت بأنه سيأخذني في رحلة ثانية بعد أيام قليلة

فقط. بعد شهور قليلة، عاد أبي باكرا على غير عادته، فأمر أمي بجمع الأمتعة الضرورية وتستعد للسفر. ركضت نحو جدّتي وطلبت منها أن تستعد هي أيضا للسفر. فقالت بأنها تكره المدينة، ولا يمكن أن تعيش بها. سيعودان هي وجدي إلى أراضيهما في الجبال. عنيدا كنت، حاولت إقناعها بأن المدينة جميلة وبها كل شيء. ابتسمت وقالت بأن المدينة لك أنت كي تدخل المدرسة، تتعلم وتصبح رجلا ذا همة، أما أنا وجدك، فسنعود إلى حيث أرضنا وذاكرة أجدادنا، نترحم على قبورهم. كنت فرحا وحزينا في آن واحد. فرحا للعيش بالمدينة وحزينا لفراق جدي وجدّتي.

كانت الشاحنة الصغيرة من نوع 403 تنتظر في الساحة قرب المسجد. ركب أبي مع السائق وركبت مع أمي والأمتعة القليلة التي حملناها معنا في المركبة الخلفية، وانطلقنا. لسنوات طويلة، بقيت في ذاكرتي صورة القرية وهي تبتعد رويدا رويدا، إلى أن اختفت خلف رابية. بدت لي يومها صغيرة وفقيرة وغير ذات أهمية كبيرة، مقارنة مع ما ينتظرني من مفاجآت سارة بالمدينة.

حقا إنها لمفاجأة لم أكن أنتظرها ولا حتى أتصورها: مباشرة من الجبل إلى البحر. دون وسيط، دون فترة انتقالية. كان المنزل قديما ويشرف على البحر، عبر صخور عالية. أرهبني في البداية. أجلس بعيدا على صخرة أتأمل زرقته المتقلبة، ولكن أيضا الأمواج البيضاء المتراكمة، المسافرة دوما نحو الشاطئ، آتية من عمق البحر، من ذلك الأفق المضبب دوما، حيث تمر عبره البواخر والسفن لتسافر بعيدا، نحو البلدان العجيبة. ولكن تحت إلحاح أطفال الجيران، قاومت مخاوفي وارتميت بداخله مغمض العينين، أتصارع تارة وأتصالح تارة أخرى مع صخوره الصلبة وعمقه الداكن المخيف وبالأخص مع السطح الساكن والغاضب، الرحيم والقاسي، نشعر به أحيانا صديقا أليفا وأحيانا أخرى عدوا سيبطش بنا في طرفة عين. بعد أيام قليلة صار البحر صديقي، لا أرتاح فعلا إلا إذا غرقت بين أمواجه المتلاطمة، أو جلست قبالته أحاور تلك الزرقة الساطعة، المتقلبة، المتحركة، التي لا تستقر أبدا على حالة واحدة. ولي مع البحر حكايات عجيبة غريبة.



(3): كيف انتصرت على البحر؟

لي مع البحر حكايات عجيبة غريبة. في أول الأول كدت أغرق لولا أحمد العوّام، ماسيسْت انَّعْنا مثلما يسميه الجميع. "الحمّام"، جزيرتنا، صخرة بها منارة في مدخل الميناء، تضيء ليلا الطريق لسفن الصيد. تبعد عن الشاطئ الصخري "لاكريك" بحوالي كيلومتر ونصف. وحدهم الأطفال الكبار أمثال أحمد يغامرون بالعوم للوصول إلى تلك "الجزيرة" التي تحوم حولها النوارس باستمرار. أحيانا يستخدمون العجلات المطاطية المنتفخة، يجلسون عليها أحيانا ويدفعونها قدّامهم أحيانا أخرى. كان البحر في ذلك اليوم مضطربا قليلا. وتراهن الأطفال جميعهم على الوصول إلى "الجزيرة". في تلك الحمى الصاخبة والفوضى العارمة، ارتمينا جميعا في الماء الهائج وبدأنا نقذف بأذرعنا النحيفة، متحدين الأمواج والتيار القوي. كان السباق سريعا وغير منتظم. خاف البعض وعاد مسرعا نحو الشاطئ. أما أنا، فحسبت نفسي عوّاما بارعا، وواصلت السفر الذي بدا لي سهلا في البداية. من الداخل، يقضم أحشائي شيئان: الرهبة من الأمواج والعمق الداكن، والفضول لرؤية تلك الجزيرة، الجلوس على الصخرة والاستماع إلى سقسقة النوارس المحلقة عن قرب. بعد لحظات، شعرت بالتعب وبكبر الأمواج المتلاطمة. في لحظة عدم التركيز، شربت ماء البحر وانتابتني نوبة سعال أفقدت لي توازني وأدخلت الرعب إلى قلبي. نظرت ورائي وإذا بالشاطئ الصخري يختفي ليفسح المجال لبنايات المدينة وجبال سيدي يحي هناك في الأعلى. ما أجمل منظر المدينة! بنايات بيضاء وصفراء في الأسفل وفوقها الهضبة المنبسطة الخضراء، بأشجار الصنوبر وحقول القمح بلونها الذهبي. كنا في بداية الصيف، والحصاد لم يتم بعد. أين الشاطئ الصخري؟ التفت نحو "الجزيرة"، تراءت قريبة مني، والعوامون الأوائل فوق الصخرة، ينظرون نحوي يحركون أذرعهم ويتصايحون. تشجعت وقاومت الأمواج بكل ما أتيت من قوة وبأس. يظهر أنني بذلت جهدا أكثر مما يسمح لي جسمي الهزيل. في لحظة ما، شعرت بالإرهاق، فشلت وغلبتني الأمواج. شربت الماء وبدأت أتخبط وأصيح. أغرق لحظة وأطفو فوق الماء لحظة. ولكن أحمد كان سريعا مثل السمك. طاف حولي وصرخ بنصائح محددة. تمدّد على ظهرك، أهدأ، لا تخبط بيديك، تنفس بهدوء... لحق بنا الآخرون. عادت إلي الروح. استرجعت توازني فوق الماء، وهدوئي. وقادوني إلى "الجزيرة" لأستريح. وقفت فوق الصخرة أتنفس ملء صدري، وأملأ بصري بالمنظر العجيب الذي يمتدّ أمامي. كانت مدينة شرشال رائعة من هناك، ساطعة جدرانها تحت أشعة الشمس. والمسجد الروماني – هكذا يسمى، لأنه مبني بالأحجار المربعة الكبيرة من بقايا مدينة القيصرية الرومانية– ماثل هناك في أبهة لا يضاهيها فيها إلا معبد الأكروبول الإغريقي في مدينة أثينا. ولكنني حينما التفتت إلى الجزيرة، أصبت بخيبة أمل كبيرة. تخيلت دائما بأن الصخرة أكبر بكثير مما هي عليه. وجدتها صخرة عادية، في وسطها تلك المنارة الحديدية التي تستعين بها السفن لتهتدي إلى مدخل الميناء. جلسنا هناك قرابة الساعة حتى أضحت أجسامنا ترتعش من البرد. ارتفعت الريح العاصفة ومعها الأمواج المزبدة. انتابنا الخوف. لكن أحمد وقف نافخا صدره الصلب الشبيه بصدر الممثل السينمائي ستيف ريفس الذي يلعب دور ماسيست، وقال: لا تخافوا... العودة أسهل، لأن التيار البحري يتجه نحو الشاطئ. نبقى مجتمعين، سنصل بسرعة.

تبعوني... نرتمي في الماء صائحا صيحة مدوية. الواحد وراء الآخر، تبعته بصيحات مماثلة، وقلوبنا خافقة، وصدورنا منقبضة. فعلا كان الرجوع سهلا. دفعنا التيار بسرعة نحو الشاطئ. كانت هذه المغامرة أولى انتصاراتي على البحر. لم يعد يخيفني إطلاقا. أول وآخر درس حينما نكون داخل مياهه، أن نتحكم في أنفسنا، أن لا نضطرب. بحركات هادئة، نتغلب على عنف وقوة الأمواج. لا نواجهها بل نتحايل عليها، نسايرها، نمشي في اتجاهها، وستوصلنا حتما إلى الشاطئ لأن تلك هي وجهتها في كل الحالات وإن اتخذت مسالك ملتوية. قبيل غروب الشمس بقليل، كنا نذهب خلف منارة سيدي علي الفرْكي نترقب السفن العائدة من الصيد، ووراءها أسراب من طيور النورس، جذبته رائحة الحوت. كما نتأمل ذلك الاحمرار الفاقع للشمس، الآيلة إلى مستقرها الدائم، هناك فوق مياه البحر، في ذلك الأفق الشاحب.

كان والد صديقي جمال يشتغل في تلك إحدى السفن. كثيرا ما انتظرنا رجوع السفينة لأخذ كمية من الحوت والسردين والكريفيت. سألته مرّة، ونحن واقفان داخل السفينة الراسية بالميناء: ماذا تجدون هناك في عرض البحر؟ نظر إليّ مبتسما وقال: أتريد أن تقوم برحلة معنا؟ أجبته فورا: نعم عمّو. قال: حينما يكون البحر هادئا، آخذك أنت وجمال. هكذا ستصبح بحارا كبيرا. خفق قلبي بقوة لتلك الرحلة. بقيت أياما أحاصر جمال بالأسئلة المنحاحة. متى سنسافر مع أبيك إلى وسط البحر؟ مرّة جاءني جمال لاهثا، وأخبرني بأن الرحلة مبرمجة في الغد. ولكنه ألح بأن أخبر أبي وأحصل على موافقته. أبي، لا علاقة له بالبحر. إنه جبلي وفلاح بأتم معنى الكلمة. حتى ذلك السكن بقرب البحر لم يعجبه. بعد سنوات قليلة، رحلنا إلى منزل آخر، يقع بالجهة الجنوبية من المدينة، على سفح جبل سيدي يحي. هناك وجد مبتغاه. قطعة أرض يخدمها، والغابة القريبة لصيد الزرزور والأرانب. أما البحر، فلم يعرفه ولا رغب في معرفته. بل كان يهابه، ويحذرنا، أنا وأخوتي الصغار، باستمرار من خطورته. فكيف أطلب منه أن أسافر بسفينة في عرض البحر؟ أكيد أنه سيرفض. وأنا لا أناقش أوامره، خاصة حينما يتخذ قرارًا، فإنه قلّ ما يتراجع عنه. أخفيت عنه خبر رحلتي. ليكن ما يكون! كانت عندي درّاجة اشتراها لي بمناسبة نجاحي في امتحان السيزْيَام. في الصباح الباكر، أخذتها وقلت له بأنني ذاهب عند عمتي التي ما تزال تسكن بالقرية. أخفيت الدراجة عند بيت جمال والتحقنا معا بالسفينة. أول سؤال بادر به والد جمال: هل أخبرت أباك؟ أجبته على الفور متلعثما: نعم عمّو، أخبرته. بهدوء، خرجت السفينة من الميناء، تجرّ وراءها سرب النورس. جلست على رزمة من الحبال الخشنة، أتابع البحارة وأتمتع بالمناظر الخلابة للمدينة التي تعرّت أمامنا، قابعة بين الهضبة الجبلية والبحر، في سكينة أزلية. جاء عندنا رايس البحر وقال بأن ميناء شرشال قديم قدم الدهر. استغله الفينيقيون ثم الرومان. اتخذ يوبا الثاني، ملك نوميديا، القيصرية عاصمة لمملكته. يركب من هذا الميناء، في السفينة التي تقوده إلى جنوّة بإيطاليا قبل أن يلتحق بروما. أتاها عرب الأندلس بالمئات، عائلات كاملة، هاربة من بطش المسيحيين. استقرت تلك العائلات بالمدينة واشتغلت بالتجارة والحرف اليدوية. وهذا ما يفسّر انتشار الغناء الأندلسي والشعبي عند كثير من العائلات، وانتشار الحمامات العمومية. حضارة الصونا الرومانية أحياها أهل الأندلس. كما استقرّ بها الأتراك فوسّعوا في الميناء وبنوا تلك المنارة الضخمة التي تسمى بمنارة سيدي علي الفرْكي. ومن هذا الميناء انطلقت سفن الأتراك غازية السفن

الغربية في بحر المتوسط، المتجهة نحو الهند. كما رست بها أولى سفن المعمرين الفرنسيين بعد احتلال الجيش الفرنسي للمدن الساحلية الجزائرية. لكن أغلبهم لم يستقر بالمدينة بل أنشأ مدنا صغيرة في الأراضي الخصبة المجاورة مثل نوفي (سيدي غيلاس) وزوريخ (سيدي اعمر) ومارينغو (حجوط).. كان ذلك اليوم مشمسا، جميلا، والبحر هادئا، مياهه صافية تعكس الوجوه مثل المرآة. البحارة منشغلون بتحضير الشبكة التي سترمى في العمق. رايس البابور وقف يترصد المكان المناسب للصيد الوفير. ورغم كل ذلك الهدوء، أصابني دوار رهيب وتقيأت كل أحشائي. تبعني جمال. بقينا مدّة من الزمن في ظل المقصورة الصغيرة. اغتسلنا بالماء. نمت قليلا وحينما استيقظت، وجدت نفسي في حالة أحسن. كان البحارة قد رموا الشبكة، وينتظرون. ما أن مالت الشمس قليلا نحو الغرب حتى طفق البحارة يخرجون الشبكة من العمق. دامت العملية مدّة طويلة. بذل البحارة جهودا مضنية، رغم الرافعة الميكانيكية التي تعينهم. تابعت العملية بفضول كبير، واقفا قرب الرايس، أمطره بالأسئلة. لم ينفعل، لم تضايقه أسئلتي. كان يجيب بهدوء، وبتلك اللهجة الخاصة بالبحارة، المشحونة بالحكمة والكبرياء والتعالم معا. امتلأت الصناديق بالروجي والمرّلان والتشلبة والسّوريز وأنواع أخرى أجهل أسماءها. كانت العودة مع الغروب ساكنة. البحارة أنفسهم بدوا متعبين، صامتين. ريح خفيفة أبعدت الحرارة كلية، ولفّت السفينة بنسيم طري منعش. في الميناء، ملأ لي رايس البابور نفسه -أصبح صديقي بعد يوم من الحديث المتواصل- قفة بلاستيكية بالحوت. ماذا أفعل بالحوت؟ سيفضحني أمام والدي. مرّرت من بيت جمال، أخذت دراجتي، واتجهت حائرا نحو منزلنا الكائن في جنوب المدينة، في إحدى المنازل التي هجرها المعمرون. فكّرت في التخلص من الحوت، ولكن الكمية كانت كبيرة ومن النوع الجيّد. والكل في البيت يشتهي أكله ابتداء من أمي وأبي. وجدت أبي قلقا لأن الليل كان قد بدأ يرخي خيوطه. لماذا تأخرت؟ صرخ بمجرد اقترابي من الزيتونة المحاذية للبيت والذي كان واقفا بجانبها ينتظر قدومي. ألم يكفيك اليوم كله؟ تلعثمت بجواب غامض ودخلت البيت. أعطيت القفة لأمي، وحكيت لها كل شيء. لم أذهب عند عمتي بل تجولت في سفينة في عرض البحر. اندهشت وفلتت منها صيحة ذعر. هي أيضا جبلية وتخاف من البحر، بل مثل جدّتي ترى فيه مصدر كل الأشرار. أين الخير الذي يأتينا من البحر إذا كان الفرنسيون جاءوا عبره وعاثوا في أرضنا فسادا؟ المسلمون جاءوا عن طريق الصحراء ولم يعرفوا البحر. هكذا كانت تقول جدّتي. تفاديا لحرج الأسئلة، تحججت بالتعب وتصنعت النوم مبكرا. قمت بالليل والتهمت حقي من السمك اللذيذ. تساءل أبي عن مصدر السمك وأجبته أمي بأنني مررت بالميناء فوجدت بابورا أصطاد سمكا كثيرا، فوزّع الرايس الفائض على الحاضرين. لا أعرف إن كان ابتلع الكذبة أم لا؟ ولكنني متيقن بأنه لم يفكّر أبدا بأنني قد سافرت في سفينة لمدّة يوم كامل.

بقيت تلك الرحلة راسخة في ذاكرتي ولم تمحُها إلا الرحلات التي قمت بها نحو مرسيليا في بواخر ضخمة من أمثال الهقار وليبرتي وطارق بن زياد. ولكن لتلك الرحلات حديث آخر.

(4): كشاف كُن... مسافرا

خال والدي رجل جرّب الحياة. سافر كثيرا عبر المدن الجزائرية. يقال بأنه ذهب إلى غاية فاس المغربية، وربط صلات صداقة متينة، ما تزال قائمة إلى اليوم. هو الذي اقترح على والدي أن يدخلني إلى صفوف الكشافة الإسلامية. أوضح بصوته الجهوري الرزين قائلا: سيخالط الناس ويتعلم النظام وكيفية الاستعداد لمواجهة صعوبات الحياة. وأنا اليوم أعترف صادقا بأنني مدين للكشافة الإسلامية بالشيء الكثير: حب الوطن، حماية الطبيعة، الاعتماد على النفس، خدمة الغير، التواضع... كنا ننطلق صباحا، باللباس الكشفي، المزدان بالمنديل الأخضر والأحمر حول الرقبة، في رتل طويل، حاملين الحقائب الظهرية، تحوي لوازم السفر اليومي. ونخرج من المدينة باتجاه غابة سيدي امْحَمد لمْغيث، التي لا تبعد عن مدينة شرشال إلا ببضع كيلومترات جنوبا. نمشي مزهوين، نردّد الأغاني الهادفة والأناشيد الوطنية. ننفخ صدورنا، ونسرح بعيوننا عبر المناظر الطبيعية الجميلة. وقائدنا لا يتوقف عن إمطارنا بوابل من المعلومات حول النباتات والطيور وحكايات عديدة حول الحيوانات، عرفت فيما بعد بأن بعضها مأخوذ من "كتاب الأدغال" لكيبلينغ وقصص "كليلة ودمنة" لابن المقفع. أتذكر جيدا تلك الليلة الأولى التي قضيناها في الخلاء. كان الفصل ربيعا والجو مشمسا رائعا. انطلقنا يوم السبت (حينما كانت نهاية الأسبوع يومي السبت والأحد) مباشرة مع بداية الظهيرة. مشينا أكثر من ساعتين، باتجاه الجنوب، عبر دروب وعرة، صاعدة نحو الجبال. وعبر كل تلك المسافة، كان صديقنا المرح "قادة لافريك" يقوم بحركات تهريج خفيفة، ساخرا من المتأخرين ومن الذين بدأوا يشتكون من التعب، من العطش، من العرق، ويطلبون التوقف للراحة. إن الذي أثقل الرحلة هي تلك الخيمة المطوية، المثبتة وسط عمود حديدي حيث يتداول كشافان على حملها بينهما. وصلنا إلى مكان المخيم بعد رحلة مشي متعبة ولكنها شيّقة، مليئة بالمزاح والغناء. كان المكان مسطحا، بين مجموعة أشجار الصنوبر، مظللا، ومطلا على واد صغير، تنساب مياهه، مترقرقة وصافية صفاء عيون حوت الميرو. وضعنا حقائبنا الظهرية قرب جذع شجرة وتمددنا على الحشيش الأخضر، نستعيد أنفاسنا، متأملين زرقة السماء الباهرة. بعد قليل، نظفنا المكان بالمعاول الصغيرة التي تلازمنا باستمرار، ونصبنا الخيمة، بعد محاولات عديدة، تحت توجيهات القائد الصارمة، ومزاح "قادة لافريك" الذي لا يتوقف، رغم نظرات عدم الرضا، يصوّبها نحوه القائد من حين لآخر. مرّت الظهيرة على أحسن ما يرام. لعبنا، ركضنا وجمعنا الحطب اليابس لإشعال النار ليلا. قبل الغروب بقليل، توجهت مع أحد الزملاء نحو الوادي. كانت ضفافه محاطة بالتوت البري وبعض النباتات الشوكية. بحثنا عن مدخل، فلم نجد. مشينا طول الضفة عشرات الأمتار. فجأة، طارت حَجْلة على بعد خطوات منا. سمعنا سقسقات خفيفة. اقتربنا. كم كانت فرحتنا كبيرة حينما عثرنا على عش به خمسة أفراخ، شبه عارية تقريبا، بلا ريش، تمدّ رؤوسها نحو أي صوت أو خرخشة. بدأنا نصيح، ننادي زملاءنا ليروا اكتشافنا. ركض جميعهم نحونا. كنا أبناء المدينة ونقف لأول مرة أمام عش طائر مليء

بالفراخ. بسرعة بحثنا عن الديدان في التراب وأعطيناها للصغار. عاد أحدنا إلى المخيم، فأحضر خبزا، فتته وحطه في العش. بدا لنا الاكتشاف عظيما. ها هي الفرصة لنبرهن بأننا نحب الطبيعة ونعمل على حمايتها. بعد قليل لحق بنا القائد ونوّه بفعلنا. حينما خيمت الظلمة قليلا على المكان، عدنا إلى مخيمنا، نافخين صدورنا، مقتنعين فعلا بأننا قمنا بفعل نبيل، زيادة إلى لذة الاكتشاف. نحن أبناء مدينة ساحلية، نعرف الشيء الكثير عن البحر وخفاياه، ولكننا لا نكاد نعرف شيئا عن الغابة والريف وأسرارهما. ها هي الفرصة إذا لاستدراك النقص. أشعلنا نارا قرب الخيمة، متخذين كل الإجراءات الوقائية لتفادي نشوب أي حريق. وجلسنا على الأرض، مستعدين لقضاء سهرة تحت القمر، في الخلاء، وسط الغابة، بعيدا عن ضوضاء المدينة، وبناياتها التي تسدّ الأفق. وفي جعبة قائدنا الكثير من الألعاب أولا، ثم الكثير من الحكايات والأحجية التي تبعد النوم، وتستدعي الخيال والفضول. بعد منتصف الليل بقليل، هبت ريح شمالية خفيفة، أرعشت أجسامنا بردا. خوفا من انتقال جمرة من الجمرات نحو الغابة المحيطة بنا، اقترح قائدنا إطفاء النار والاستعداد للنوم. ثم استعمل القرعة لمعرفة من الذي سيبدأ الحراسة أولا. أكد القائد بأن الحراسة رمزية فقط، هي تدريب سينفعنا في الخدمة العسكرية مستقبلا. المنطقة آمنة ولا وجود لأي خطر يحدّق بنا. حينما جاء دوري، أيقظني الحارس الذي أستخلفه. أن تَقِف وحدك، وسط الليل المظلم، في الصمت المطبق، أكيد أن أفكارا سوداء ستتسلق رويدا رويدا إلى مخيلتك، وتصور لك أشباحا وتسمعك أصواتا غريبة، تبعث في نفسك الرهبة وترعش جسدك. في البداية بدا لي المكان صامتا إلى أقصى حدّ. مع مرور الدقائق، بدأت أسمع خرخشات، وأصوات خطى قريبة من المخيّم. أسترق السمع، وصدري يهتز برعشة خوف. أقف، أخطو خطوات، متوجسا. يختفي الصوت، يتلاشى. أعود إلى مكاني. بعد قليل، تتعالى أصوات أخرى، ومن جهات أخرى. في لحظة ما، غفوت قليلا، فأيقظني عواء ذئب خلته على بعد خطوات فقط من الخيمة. قمت مفزوعا وركضت صارخا نحو الخيمة: الذيب، الذيب، جا يأكلنا... ما أن وصلت باب الخيمة حتى اصطدمت بالقائد خارجا. انطلق الجميع خارج الخيمة هلعين. وحينما عرفوا بأن الأمر يتعلق بعويل ذئب أو ثعلب، اطمأنوا. ولكن "قادة لافريك" كعادته سخر مني، واستغرب كيف يخاف الكشّاف الذئب! الكشاف شجاع ولا يخاف الذئب. خجلت من جُبْني، أو بالأحرى من غفوتي التي ضخمت العويل وحولته إلى بوق صاعق. وبقيت حكاية الذئب تطاردني لشهور طويلة، يذكرها الزملاء بمناسبة وبغير مناسبة.

أما الهلع الكبير فعرفته في مخيّم "بْوا ساكْري" في قوراية. ولكنني عشته وحدي، قاومته وحدي، وتغلبت عليه وحدي. في صائفة 1971، نظمت فرقة الكشافة لمدينة شرشال مخيما صيفيا في "بْوا ساكْري"، غرب مدينة قوراية، لمدّة أسبوعين كاملين. عمري آنذاك ثلاث عشرة سنة. ولأوّل مرّة أغيب عن البيت كل هذه المدّة. إحساس بأنك ذهبت إلى أطراف الدنيا ومكثت فيها قرنا من الزمن. انفصال كلي عن المكان والأشياء المألوفة لديك. وليس لديك الوقت الكافي لخلق ألفة مع المكان الجديد. فتبقى في تلك المرحلة الحرجة التي تحن فيها حنانا قويا إلى أشيائك

وأقربائك. كان المخيم قريبا من البحر، والفصل صيف، فكنا في معظم الوقت في الشاطئ. في اليوم الثالث، وفي فترة القيلولة، تبادلت الحديث مع عامل من عمال المخيّم، فأخبرني بأن البناية القديمة المقابلة لخيمنا، كانت مركزا لتعذيب المجاهدين أثناء الثورة التحريرية. غرق في تفاصيل تقشعر لها الأبدان. قال جازما بأن الناس الذين يمرون ليلا قرب المركز، يسمعون أنين السجناء. إنها أرواح أولئك الذين ماتوا تحت التعذيب. أرواحهم المعذبة التي تعود إلى مكان فصلها قهرا عن الجسد. كيف يُسمع أنين السجناء المعذبين؟ كيف هي الأرواح التي تحلق ليلا في المكان؟ ما هو شكلها؟ أسئلة استبدّت بي لبقية اليوم، وتركت في أعماقي اضطرابا وأشباحا غامضة. سكنت في بداية الليل وذابت في الضجيج الذي يحدثه المخيّمون أثناء الأكل والسهر. ولكن بمجرد خفوت تلك الأصوات، طفت إلى السطح. حينما جاء دوري للحراسة (المخيم كبير وعدد الكشافة أكبر، فيقوم ثلاثة فتيان بالحراسة في أماكن متباعدة نوعا ما)، وكان من سوء حظي (أو من حسنه) أني بُعِثت إلى مكان مقابل البناية المهترئة التي أشّر إليها الحارس باعتبارها المكان الذي مورس فيه التعذيب بوحشية، وقد دُمِّرت جزئيا في الأيام الأولى للاستقلال من قبل السجناء أنفسهم، انتقاما رمزيا من الأعمال الوحشية التي تعرضوا لها. مصباح ضعيف يرسل ضوءا خافتا يزيد الجوّ رهبة. وقفت أتأمّل الجدار المرتفع، المشقق، عليه بقايا دخان أسود ودهان محترق. عادت إليّ حكايات العامل. ضاعف الصمت المحيط من طغيان هواجسي الداخلية. فحلقت الأرواح، وتعالت صرخات المعذبين. ارتعدت أحشائي. كدت أصرخ. حدّقت جيدا في الفضاء المعتّم، واستمعت بعمق إلى أصوات الليل الباهتة، مرددا في داخلي بأن الأمر لا يعدو أن يكون هذيانا وخرافات لا توجد إلا في مخيلتنا. الأرواح غير مرئية. والموتى لا ينطقون. بقيت جامدا، أجتهد في إبعاد الأشباح عني. أذيبُها لفترات، فتتلاشى كلية. ثم تتجسّد وتتشكل من جديد، لتكتسحني مثل حمى راجفة، فيستبد بي الهلع لفترات أخرى، وأكاد أركض نحو الخيّم المنصوبة هناك على طرف الجدار الخارجي. لم أفقد صوابي مثل المرّة الأولى مع عواء الذئب. قاومت الخوف بصلابة، وأبعدت عني هواجس الأرواح والأشباح المخيفة. انتصرت على الخوف فعلا في تلك الليلة. في الأيام المتبقية، وفي الإقامات الأخرى، أصبح الليل رفيقي الوديع، أتأمل صفاءه، وأستمع لأصواته الغريبة، دون خوف. هو الوقت الأنسب للراحة النفسية، للتصالح مع الذات المضطربة بهموم النهار، وللتأمل في عظمة الكون بسكينة وسعادة. إن السنوات الأربع التي قضيتها في فرقة الكشافة الإسلامية صقلت شخصيتي وأمدتني بمعارف وتجارب، نفعتني كثيرا في حياتي اللاحقة. كما حبّبت إلى نفسي السفر واكتشاف الأماكن الغريبة عني.

(5): لماذا نحب السفر إلى فرنسا؟

حينما يفكر الجزائريون في السفر، فأوّل بلد يتبادر إلى الذهن، هو فرنسا. لا أذكر بأنني سمعت في طفولتي أحدا يتحدث عن بلد يسافر إليه غير فرنسا، اللهم إلا الحج إلى البقاع المقدسة. ولكن ذلك ليس سفرا خالصا، ولا يخص إلا كبار السن. وبدرجة أقل، كان المهاجرون يتحدثون عن المغرب الذي يعبرونه بسياراتهم، ذهابا وإيابا، أثناء العطل. فرنسا بلد الخيرات وبلد احترام القانون. هكذا يقول المهاجرون دائما. من أراد أن يعمل فعليه بفرنسا، من أراد أن يقتني بعض السلع، عليه بفرنسا أيضا. وفي فرنسا، تلتقي بالجزائريين بالعشرات، بل بالمئات، تبادلهم الحديث، تغيّر عندهم الدينار بالفرنك، ويمكنك أن تطلب المساعدة وتجد المأوى... إنها جنّة الجزائريين! هكذا تصوّرتها. على خلاف والدي الذي يكره فرنسا، ورفض أن يزورها أبدا، رغم إلحاح أخته المهاجرة ليقضي عندها أياما. قال بأنه لا يمكن أن ينسى ما فعله الفرنسيون من شرّ في سنوات الحرب التحريرية.

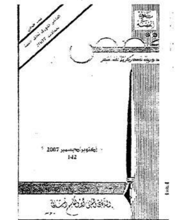
لم أفكّر في فترة شبابي أن أسافر إلى بلد غير فرنسا. لذلك، حينما سمحت لي الظروف بالسفر، سافرت إلى فرنسا. كنت في السنة الثانية جامعي. قرّرت أن أقتصد من منحتي كطالب كي أشتري تذكرة سفر بالباخرة. خلال السنة الجامعية، استخرجت جواز السفر. وأرسلت لعمتي كي تبعث لي وثيقة الإسكان. غيّرت العلاوة السياحية التي كانت مقدّرة بأربعمائة فرنك. لا شيء تقريبا. ولكن ضمانات الإقامة وتبديل العملة موجودة بكثرة. أتذكر بأن باخرة "الهقار" أقلعت يوم 20 جويلية. البحر هادئ، والسماء بزرقة باهرة. رغم الطابور الطويل وتكاسل موظفي الميناء، والإجراءات الصارمة تصل إلى حدّ الشتم والتعنيف، كان المسافرون من كل الأعمار مسرورين مثل الأطفال في يوم العيد، وخاضعين ومتحملين الازدحام والإهانات، خوفا من عدم السماح لهم بالركوب. يتظاهرون باللطف .والوداعة واحترام القانون، وبداخلهم غليان غيظ لا تطفئه كل مياه المتوسط. المهم السفر والوصول إلى مرسيليا. وكم كان الفرح باديا على وجوه الجميع حينما أقلعت الباخرة وبدأت تمخر عباب البحر لتبتعد عن ميناء الدّزاير! تجمع المسافرون على سطح الباخرة المشمس، يتحدثون بأصوات مرتفعة عن المدن الفرنسية وفنادقها الرخيصة وأسواقها الشعبية. الكل يتجاذب أطراف الحديث مع الكل. ليس مهما أن تعرف الشخص. هو الذي يبادر بتعريفه بنفسه أو بالأحرى بمدينته والإطناب في ذكر الصعوبات التي واجهته وكيف تغلب عليها بفضل معارفه وشطارته، ثم كيف سافر ليلا ليصل إلى العاصمة صباحا، كل التفاصيل الصغيرة والكبيرة إلى غاية ركوب الباخرة.

ما أروع أن يسافر الإنسان على ظهر باخرة في يوم مشمس، هادئ، تكون فيه مياه البحر ملساء صافية بتلك الزرقة البحرية الداكنة! اتكأت على الدَّرَابْزُون وتهت في تأملات حالمة. بعد ذلك، تجولت في الباخرة الشاسعة، وتسلقت سلالمها إلى غاية أجنحة الدرجة الأولى. ولكن لا شيء أفضل من الجسر الخلفي قبيل فترة الغروب بقليل. ما

أروع ذلك المنظر. في تلك الظهيرة، تعرّفت على شاب قال بأنه من ولاية الأصنام، وبالضبط من مدينة مليانة. واتضح أنه كان يدرس في ثانوية مصطفى فروخي في الوقت الذي كنت أنا أيضا طالبا بها. تشعّب الحديث قليلا حول الثانوية والمدينة الجميلة في أعلى جبال زكار، ولكن بسرعة، عرّج نحو فرنسا وخيراتها والتسهيلات التي توفرها للمسافر، سائحا كان أم باحثا عن العمل. الدرجة الاقتصادية عبارة عن صالة فسيحة مليئة بالكراسي، مكسّرة جزئيا، وجلودها مشققة في أكثر من موضع. وعليك أن تبحث بنفسك عن مكان تستريح فيه ليلا أو تغفو قليلا إن غلبك النعاس. ولكن حذار من السرقة. يمكن للأيدي الخفيفة أن تلعب بمحفظتك أو بحقيبتك، تفرغ من محتوياتها الثمينة وترمى بالبحر. لا شاهد ولا دليل إثبات تهمة السرقة. عادة ما تتفق مجموعات صغيرة حول النوم بالتناوب. الحراسة ضرورية والحذر صفة ملازمة أثناء السفر.

في الغد عند اقتراب الباخرة من ميناء مرسيليا، لاحظت الصمت المخيم فجأة على المسافرين. خطر الإرجاع يهدّد الكثير منهم. أو هكذا يتصوّرون. يقال بأن السلطات الفرنسية تطبق القانون، ولا تتنازل عنه قيد أنملة. لا ينفع معهم الشرح، والتوسل، ولا حتى البكاء. القانون هو القانون. في كل رحلة، ترجع سلطات الميناء عددا من الجزائريين الذين لا تتوفر فيهم شروط الدخول. لذلك تجد الشبان خاصة، قلقين، محترسين، خائفين من احتمال إرجاعهم إلى الجزائر. الغريب في الأمر أن الجزائريين الذين تعودوا على الازدحام والفوضى وعدم احترام الطوابير والاحتجاجات السريعة الصاخبة، يتحوّلون إلى أناس منضبطين أشدّ ما يكون الانضباط عند نزولهم ميناء مرسيليا. يقفون في الطابور مثل تلاميذ السنة أولى ابتدائي، ويستجيبون لأوامر الشرطة بخفة غير معهودة. لم أكن متسرعا. بطبعي أمقت الازدحام. حينما تسارع المسافرون للنزول، بقيت مع صديقي المَلياني في الخلف. انتظرنا بصبر أيوب في الممر الطويل. جاء شرطي ثخين ومسن وطلب من النساء والأطفال أن يتقدموا إلى شبابيك المراقبة. استخدم كلمات عربية بلكنة خاصة. أكيد أنه من الأقدام السود. كنت آخر من يخرج من مركز المراقبة. بحثت عن الملياني، فلم أجد له أثرا. إنه يعرف مرسيليا جيدا، بها بعض من أهله. ها هي مرسيليا إذا! مرسيليا التي يتغنى بها مطربو الريمتي، الأغاني التي نسمعها خفية، في غرف مغلقة أو في الخلاء. أول ما لفت نظري، نظافة الشوارع وجمال المحلات التجارية وإضاءتها اللامعة، وخضرة حدائقها العمومية. مقارنة مع شوارع مدننا الوسخة، المغبّرة، ومحلاتها القبيحة، غير المرتّبة، بدت لي جنة حقيقية. مشيت بطيئا، أملأ بصري من الاكتشاف الجديد. بعد قليل وجدت نفسي أمام محل لبيع الخضر والفواكه. التفاح والبنان! الفواكه التي يتباهى بها المغتربون، ويجلبون منها إلى البلد لمنحها هدية للأهل والأقارب. سال لعابي. استجمعت ذاكرتي لأستخدم فرنسية سليمة. وبعد التنحنح قلت في فرنسية أردتها خالية من الشوائب: من فضلك سيدي، ناولني رطلا من التفاح؟ ودون أن ينظر إليّ صاح قائلا في جزائرية قحّة: (أرزقي، أوزن لو ارطل تفاح). وقلت مندهشا: أنتم عرب؟ نظر إليّ بتمعّن وقال: يظهر أنك تزور مرسيليا لأول مرة؟ أومأت برأسي أن نعم. أردف شارحا: هنا في مرسيليا، أحسب روحك راك في الدزاير.

نصف مرسيليا للعرب. أخذت التفاح، أرجعت فرنسيتي إلى كتبها، وواصلت المشي. في تلك الظهيرة، تأكدت بأن مرسيليا فعلا نصفها للعرب، بالأخص من المغرب العربي، وأكثرهم جزائريون. أينما تولى وجهك، تصادف العرب، يبيعون ويشترون، يتحدثون بأصوات مرتفعة. لا يشعرونك بأنهم في بلد أجنبي، خاض مع الجزائر حربا قذرة وطويلة الأمد. في وسط مرسيليا، لا تكاد تصادف الفرنسيين. يذوبون وسط العرب والأفارقة. يسكن معظمهم بعيدا عن وسط المدينة، في أحياء راقية. الاكتشاف الآخر الممتع تمثل في المكتبات ومحلات بيع الجرائد والمجلات. وأنا المولع بالقراءة، وجدت ضالتي. ولكن ثمنها مرتفع مقارنة مع ما أحمله من النقود. ورغم فقري وغلائها، اشتريت روايتي (الفراشة) و(بانكو) لهانري شاريير. كنت قد استلفت الأولى منذ سنوات وقرأتها بسرعة. وصممت على قضاء أوقات فراغي مع حياة السجين في كيان، ومحاولاته المتكررة للهروب من تلك الجزيرة الملعونة. ويحكي في الجزء الثاني عودته إلى الحياة بعد هروبه ولجوئه إلى فنزويلا، بلد الحرية والتهرّب الجبائي. إن السفر بين رفوف المكتبات سفر يبحر بك في أعماق الذاكرة البشرية، يزيدك حبّا للحياة، وإصرارا لتخوض معاركها دون استسلام. المحلات التجارية الكبرى، بطوابقها العديدة، وخيراتها المعروضة بأناقة، تثير في نفسك غيظا وحقدا على بلدك التعيس. لماذا هم يملكون كل هذه الخيرات، ونحن نرزح في النّدْرة والفقر والقبح؟ ألسنا في بلد اشتراكي يوفر السعادة للجميع، وهم في بلد رأسمالي يقوم على استغلال الملاك للعمال والأجراء؟ السؤال كبير ومحيّر، هزّني بعمق وجعلني أبحث عن الجواب في الكتب والمجلات. فعلا، وجدت الجواب في باريس، عاصمة الحريات، وملتقى الثقافات العالمية. ولكن لباريس حديث آخر.







الذين

الطاهر وطار

الحرارة شديدة، لساني جاف، أمنيتي، شجرة أتظلل تحتها، وعين أرتوي منها، وأتبرد بمائها.

لا أدري ما إذا كنت في شارع، أم في خلاء، لكن المؤكد، انني أمشي في اتجاه معاكس للناس. كنت وحدي، فقد سبق لي أن التفت جنبي وخلفي فلم يكن هناك أحد، لكن القادمين تجاهي كثيرون، رجالا نساء، أعمارا من كل الأعمار، يتحدثون ويمرحون، وبعضهم يبدو عليه العبوس، وشيء من التعب، آخرون في منتهى الجدية، يسيرون كالسيل، لا تبدو عليهم أية نية للتوقف.

الغريب حقا أن لجميعهم رؤوسا فيها حواجب وعيون وأنوف بها مناخر وأفواه.

شفاههم تهمس بكلمات لا يتبدى منها سوى الحرف الذي تنطبق عليه، لا شك أنه ميم.

قالت لي اشتر لنا ملحا حقيقيا، فالأولاد ملوا مذاق أكلنا، فخرجت، لكن يبدو أن هدفي، الذي هو ملح حقيقي، فقد أهميته في هذا الحر، ووسط هذا الزحام.. وأمام الحقيقة التي تواجهني، فالمارة أمامي جميعهم يحملون أكياسا ضخمة، عليها كتابة تعلن، ملح مستورد من الطراز العالي.

نفس النوع الذي قالت إنه غير حقيقي، وإن علي أن أشتري غيره. وقد قمت بالتزود بالملح قبل اليوم أكثر من مرة، وأجزم أن عدد الأكياس التي عندنا لا تقل عن المائة، ولربما ألف.

ثم هذه المحلات من أولها إلى آخرها، من المتخصصة في الأقمشة إلى المتخصصة في الذهب إلى البقالات، إلى التي تبيع الأحذية، كلها، كلها، تعلن: ملح من الطراز العالي، مستورد. بعضها، أضاف، بخط بارز وبلون مختلف، ليس لنا غيره.

بقطع النظر عن كل ذلك، كنت سأواصل السير، متخليا عن هدفي. فليس أجمل من أن يمشي المرء في اتجاه لا يشاطره فيه غيره. كل من هم أمامي آتون، وكل من هم ورائي ذاهبون.

لم يلتفت أحد منهم لي.. لم يعنهم أمر هذا الذي يسير في الاتجاه المعاكس لاتجاههم.

ربما تعودوا على ذلك، ربما هم لا يرونني، ربما لم أكن إلا واحدا منهم، أسير في اتجاه سيرهم، ويخيل لي، أنني أعاكسهم.

أسترق النظر لأحدهم من حين لآخر، فلا ألحظ علامات التعب والعرق على وجهه، بل لا يبدو عليه إطلاقا أي ضجر من السير في هذا الحر. شفاههم فقط، تتحرك بحماس، منطبقة منفتحة، ميم ميم. هيء لي أنهم قطط تموء.

ربما هم كانوا في فصل آخر غير الفصل الذي أنا فيه، ربما كانوا في منتصف الربيع بينما أنا في منتصف الصيف.

ربما لم يكونوا إطلاقا في هذا المكان الذي أنا فيه، والذي لا أعرف ما يكون ولا ما رماني إليه. فالبقال الذي خرجت أقتني منه الملح الحقيقي، ليس بعيدا عن سكني، وها أنني أبتعد بعدة كلمترات.

ربما حلا لي السير حافيا.

لوحت بعصاي فلم ألحظ على وجه أي واحد ممن كانوا قربي انزعاجا، أو تفاجؤا، أو محاولة لاتقاء الضربة.

كأن لم يكن هناك شخص طويل القامة، أسمر اللون، حليق اللحية، عليه ثياب موحدة اللون، لا هي بالقديمة البالية، ولا هي بالجديدة، الزاهية، حافي القدمين، في عنقه منديل ناصع الخضرة. في يده خيزران، تلعب في الهواء، كأنما صاحبها، يلهو بتلويحها، حينا، ويتوكأ عليها حينا آخر، ويغيرها من يد لأخرى طبقا للازدحام.

هششت غاضبا على أحدهم، فلم يبال، بل لقد مرت الهشة في الهواء. قلت أواجههم كما يستحقون، نزعت ما علي من ثياب، وهي ليست سوى جبة بيضاء، ومريول، وتبان.

سرت عدة أمتار، أحمل ثيابي على ذراعي، فلم يبالوا بي.

غريب أمر هؤلاء الناس، هم، هنا، وهم ليسوا هنا. الأكيد أنهم ليسوا هنا، وأنني وحدي سيد الشارع.

فجأة هتفوا في كلهم:

اقتله. اقتله. اهو عليه بهذه العصا. ما فائدة عصاك هذه إن لم تخلصنا من هذا الفأر.

رفعت يدي، مصمما على الامتثال، رفع بصره نحوي. التقت أعيننا لحظات، لم يتحرك، ولم تتحرك ذراعي.

اقتله. خلصنا منه، إنه يأكل الملح. يثقب أكياس الملح، فيدخلها الهواء، ويفقد الملح مذاقه. اقتله يرحم والديك.

أنزلت ذراعي، توكأت على عصاي، ويبدو أن بسمة قصيرة ارتسمت على شفتي، ساخرا منهم، فالفئران، وهذا الفأر بالذات، لا تحب الملح المستورد. ولعل هذا بالذات، ما جعل هذا الفأر يخرج في هذا الحر، غير مبال بهذا الحشد.

مروا. تواصل سيلهم، يموؤون: ميم ميم...

واصلت سيري، لكن ليس وحدي هذه المرة، إذ لست أدري من أين ظهر شخص يمشي جنبي بنفس الخطو، وبنفس الإيقاع.

لم أكلف نفسي، الالتفات إليه، لكن سألته، من تكون، لا يهم قال، ثم أضاف:

لماذا لم تتخر، كما ألحوا عليك.

نكاية بهم وبملحهم، وبالميم التي يموؤون بها.

حسنا فعلت، فهم أنذال، يعوضون ما هرب منهم بالملح، مع أن الأطباء يقولون، إنه مضر بالصحة، يعمل على رفع ضغط الدم.

ولكن الملح الذي في منزلي، لا طعم له. وقد ألحت علي صاحبة الأمر أن أستبدله... لم تقل لي من أنت؟

- التفت إلي، فلربما تتعرف علي.
- إنك، أنا بالذات والصفات.
- وهو أيضا... إنك أوشكت أن تقتل الفأر.

دعوته أن ندخل بقالة، فامتثل دون تردد، سألنا صاحب المحل أن يعطينا ملحا غير

مستورد، فابتسم، وسكت لحظات طويلة، ثم طلب مني أن أقترب منه، ليهمس في أذني:

- تبدو إنسانا طيبا، وعصاك، وسيرك حافيا، يدلان على ذلك. لهذا أقول لك، إن الملح المستورد، لا يصلح لصنع البارود. أمر آخر لقد رست بالميناء اليوم، بوارج أمريكية محملة بالملح. اقترب، أكثر، نصيحة لله. لا تطرح مثل هذا السؤال مرة أخرى. عد إلى منزلك، وانس طعم الملح. تذكر أن الذين تراهم، يبحثون عنك، ويسعون للتخلص منك.

شكرته، وخرجت، وصاحبي يلازمني. وواصلنا الطريق، غير مباليين بنصيحة البقال.

بدرت مني التفاتة إلى حيث يسير القوم، كانوا يدخلون فرادى وجماعات في حاوية لا نهايةسس لطولها، ينزعون أحذيتهم، ويدخلون مستعجلين، كأنما هم يدخلون مسجدا ويخشون أن تفوتهم صلاة الجماعة.

حوتهم الحاوية كلهم، وما أن تساءلت ماذا سيفعلون، حتى برز من الحاوية وجه واحد في عرض الباب.

تشكلوا كلهم في هيكل واحد، أو بالأصح في جثة واحدة، وهتفوا وهم يشيرون إلي:

- الفأر.الفأر اقتلوه.

كانت نظرتهم، مصوبة نحوي، وكان الذعر في عيونهم. عينيه، أعني.

- اقتلوه. أما من رجل فيكم. صبوا عليه الملح. اغمروه بالملح.

رحت أتأملهم. كانوا ما يزالون برأس واحدة، بكل ما تحويه رأس الإنسان عادة، رأس في حجم باب الحاوية، وكل عين في حجم إطار حافلة، أما الأنف ففي حجم حمار. الفم لسوء الحظ يخفيه الأنف، فلم أتمكن من التعرف عليه.

- اقتلوه يا ناس، اقتلوه. تخلصوا منه، قبل أن يتخلص من ملحنا.

غير أن شيئا ما بدأ يطرأ عليهم كلما أمعنت النظر فيهم.

شيئا فشيئا، تحولوا إلى قطط، نفذت من الحاوية وتحلقت حولي ميم ميم ، وراحت تتقدم مني بخطى حذرة، وبأنياب متأهبة. وأعين زجعة.

- عد إلى الجحر. اسرع.

- قال، فامتثلت، وأسرعت إلى الجحر وتركتهم يموؤون ميم.. ميم.

الطاهر وطار

2007-03-16



المعادلة الصّحيحة

مونولوج من ثلاثة مشاهد

حسن ملياني

المشهـــد الأوّل

يرفع السّتار على صالون جيّد التّأثيث. مكتبة وأرائك وطاولة جانبية عليها هاتف. سعيد، رجل في الخمسين، حسن الهندام، يضع سمّاعة الهاتف، وقد بدت على وجهه سعادة آنية، لا تلبث أن تمحوها علامات القلق.

سعيد: هل كلّ شيء على ما يرام؟ هل يمكنني أن أضحك منتصرا؟ هل يبدو أنّني ضمنت المنصب؟ أكاد، لكنّه تصرّف وكلام الذين يدعوهم النّاس: آخر الملتحقين. كلام القادمين الجدد الذين يتصوّرون أنّهم فهموا في لحظات أشياء لا علاقة لهم بها. صحيح أنّني أشعر بالانتصار في قرارة نفسي ولي رغبة في أن أصرخ: لقد ضمنت الانتصار، لكن يجب أن لا أعلنه. قدماء اللّعبة يقولون: لا شيء مضمون أبدا، حتّى اللّحظة الأخيرة. لا يباع جلد الدبّ قبل قتله. والأمور كثيرا ما تحسم بتدخّلات اللّحظات الأخيرة. تسير الأحداث على نسق معيّن، ثمّ هب! في لحظة، يتغيّر كلّ شيء. ثمّ لا أحد يضمن الوعود كثيرا. مثلما يقول المثل: وعود السّياسيين! ها! ها! ها! لم أكن في الواقع، في حاجة إلى هذه الرّقصات الرّديئة المخجلة وهذا الجمباز المتعب كلّه، لو كانت المناصب تؤخذ بالاستحقاق! الاستحقاق وحده دون شيء غيره. تستحقّ مكانا، تأخذه! لا تستحقّه، لا تأخذه! لكن وا أسفي ويا خجلي من هذا العالم المحيط بنا! أين مكان الاستحقاق فيه؟! آخر ما ينظر إليه! وأهون ما يهتمّ له! شيء مؤلم فعلا. **(يضحك ساخرا)** كلّمت أحد السّاعين مثلي إلى هذا المنصب، ولا أظنّني أشتمه كثيرا إن قلت إنّه حمار ناطق، كلّمته عن الاستحقاق. الواقع أنّني كنت أريد أن أشعره

بالخجل من نفسه. أن يقول لنفسه: كيف أجرؤ، وأنا الحمار بلا أذنين، على منافسة من هم أكفأ منّي. لكنّ الوقح فاجأني. من المؤكّد أنّ الفكرة ليست فكرته، وأنّه التقطها، وهو المتطفل على الاجتماعات واللقاءات، هنا أو هناك. قال لي: ليست الكفاءة، هي الكفاءة الشّخصية. ربّما تساوي الكفاءة الشّخصية بعض الشّيء، لكنّ الأهمّ هي الكفاءة الاجتماعية. اربط علاقات قويّة تكن أكفأ النّاس! الشّخص الذي له علاقات مع أشخاص مهمّين، يقدّم أكثر وأفضل ممّا يقدّمه المصارع الوحيد، الذي لا يعرف ميدان المعركة، ولا أعداءه، ولا أصدقاءه. لم يفهم الغبيّ طبعا جيّدا هذه الفكرة، التي أعترف أنّها جميلة، ولا عرف كيف يصوغها. **الكفاءة المنعزلة، المشتملة على نفسها، التي ليس لها موقع في شبكة معيّنة من العلاقات، مشلولة بجهلها بالنّاس، أعدائها وأصدقائها، المحيطة بها، وبالأدوات المتوفرة لديها، وبساحة الصّراع التي تضع فيها رجلها!** هكذا يصوغ هذه الفكرة، الأكفاء مثلي. لا يمكن القول إنّ الكفاءة الشّخصية لا تعني شيئا. هذا جهل فظيع. و.. و.. والواقع أنّ فكرة ذلك الغبيّ، التي لم يكن طبعا سوى ناقلا لها، منحت لي نوعا من الرّاحة النّفسية!!! نوعا من راحة الضّمير!!! ذلك أنّني من النّوع الذي يعاني من تأنيب الضّمير. يقول لي ضميري: لماذا تستعمل الوسائل الملتوية القبيحة في سعيك إلى هذا المنصب؟ في السّابق، كنت أردّ على ضميري: أوه، يا ضميري العزيز المتألّم، إنّ كفاءاتي لا تزن، في هذا المجتمع المتخلف، كثيرا أمام فنون الحبك والحياكة، والدّسائس ومساعي الكواليس التي يجيدها غيري. وهل كان ضميري العزيز يقتنع، ويهدأ ويتركني أهدأ؟! أبدا! لكنّني أصبحت، منذ التقيت ذلك المتخلف أقول له: اسمعني جيّدا يا ضميري الحيّ المتألّم. لا أزعم مثل غيري أنّ الاستحقاق الشّخصي لا يساوي شيئا، لكنّه لا يكفي وحده. يجب أن نضيف إليه أيضا قدرا من الاستحقاق الاجتماعي!!! هذه هي المعادلة الصّحيحة، وينبغي أن تقتنع بها. أحيانا، يحلو لضميري أن يقتنع، فأرتاح قليلا. لكنّه أحيانا أخرى لا يقتنع، فأظلّ أعاني من تأنيبه. ليس الأمر سهلا. لا. لا. ليس سهلا إطلاقا... أصحاب الضّمائر في عذاب دائم. آه! متى أرتاح، يا إلهي، من تأنيب الضّمير، ومتى يتّصل بي ابن عمّي كريم ليهنّئني؟ اسم على مسمّى ابن عمّي! اسمه كريم، وهو كريم فعلا. يطمئنني دائما أنّني ضمنت المنصب. لكنّني أبقى حذرا. الحذر ثمّ الحذر. هذه هي المعادلة الصّحيحة. خمسة مرشّحين ليس عددا قليلا، قلت له! خمسة. عشرة. عشرون. هذا لا يعني شيئا. هكذا ردّ عليّ، ابن عمّي كريم، الذي هو اسم على مسمّى. أحبّه جدّا ابن عمّي. ابن العمّ لابن العمّ كالجدار الذي يستند إليه. لا نجاح ولا منصب دون ابن عمّ. هذه المعادلة الصّحيحة. لكنّني أظلّ متخوّفا. لا شكّ أنّ كلّ مرشّح قد دقّ أبوابا كثيرة، وتلقى وعودا بالمساعدة ممّن يمكنهم، كما يظنّون، فعل ذلك. لكن، ها. ها. لا أحد عرف الباب الصّحيحة التي يجب أن تدقّ مثلي. طك. طك. على الباب الهدف دققت ونقرت! معرفة الهدف تغني عن السّعي العشوائي هنا وهناك. يجب الطّرق دائما على الباب الصّحيح. هذه هي المعادلة الصّحيحة. أنا أسمّيه سعيا كي أكون مهذّبا. أمّا في الواقع، هو ليس سعيا. هو تسوّل. تسوّل من نوع غريب: تلبس أحسن ما عندك، وتصلح عند الحلاق، في كلّ مرّة، بعض ما طاش من شعرات رأسك،

وتضمّخ البدلة الجديدة بالعطر، دون أن تنسى الحذاء والذّقن والأسنان وربطة العنق، وغيرها، وغيرها، ثمّ ترسم أحلى الابتسامات على وجهك، وتختار أرقّ الكلمات المنافقة، التي من الأحسن أن تلقيها وسط غداء أو عشاء فاخر، وتمضي، بصوت خنوع تقول: هه.. هه .. هه .. سيّدي. كما لا يخفى على سيادتكم، فأنا قد ترشّحت للمنصب الفلاني. وأنا في حاجة إلى دفع خفيف بإبهامكم الأقوى من جرّافة ألمانية، و. و. إلخ. إلخ. وتمضي تتنقل من شخص لآخر. واحد يتصنّع النّزاهة، ويلقي نحوك نظرة غضب ويطرق رأسك بمطرقة درس أخلاقي هو أحوج إليه منك، وآخر يعطيك وعدا باردا بطرف شفتيه ويشعرك أنّه لن يفعل من أجلك شيئا، وآخر يريد، بطريقة مهذّبة ملتوية، معرفة المقابل الذي تدفعه، وآخر لا يستعمل الطّرق الملتوية ويساوم كأنّه في سوق ماشية، وغيرهم وغيرهم. أوه! لا أريد تذكّر التّجارب الأليمة التي عشتها. بعضها كان يسيل لي العرق البارد. وبعضها كان يقتلني من الخجل، وبعضها، يا ويلي من بعضها، كان ينزع منّي كلّ شعور بالكرامة، وكنت أقول لنفسي: إلى الجحيم، المنصب الحقير! إلى الجحيم! لكنّني كنت، في كلّ مرّة، أجد سببا وحجّة، للمواصلة كأنّ شيئا لم يكن. أقول لنفسي تارة: الحقير! يريد إذلالي؟ حسنا! سيحلّ، دون شكّ، اليوم الذي أذيقه فيه مرارة ذلّ لم يعرفها أحد قبله. أعاهد نفسي بذلك. وذلك الذي يلعب أمامي دور النّزيه؟! أقسم أنّه غارق إلى ذقنه في مستنقع الفساد والرشاوى وأشياء أخرى لا يحسن ذكرها. وذلك الطمّاع؟! يساوم كأنّه في سوق بقر. لكنّني عرفت كيف أتلاعب بنفسه الدّنيئة. هو من النّوع الذي يُشترى بقلم حبر أو ربطة عنق. عاملته حسب دناءته تماما، وأعطيته زجاجة عطر. عامل الدّنيء دائما بدناءته! هذه هي المعادلة الصّحيحة. تجارب محزنة حقا. آه، لو كانت المناصب تؤخذ بالاستحقاق!!! لكن ما أفسد سلامة اللّعبة، هو قلّة الحياء. يا أخي! إذا كنت تعرف أنّك لا تستحقّ المنصب، ولست أهلا له، فلماذا تدخل نفسك فيه؟! لماذا تنافس الذين هم أولى منك وأقدر؟! إلى أين أنت داخل بحمارك هكذا؟! أين؟! أين؟! هذا ما يسمّى فعلا قلّة الحياء. لكن ماذا يمكن قوله؟ إذا لم تستح، فافعل ما شئت! اسمع يا سيّدي الذي تنافس، وليس بينك وبين الحمار من فرق سوى طول الأذنين. لديّ لك علاج رائع! هذا العلاج يدعى: الوقوف أمام المرآة. صحيح أنّني لست أنا من ابتدع هذا العلاج، لكنّني فهمته جيّدا، عندما سمعته يُلقى أمامي. ولماذا الوقوف أمام المرآة، تسألني؟ للمصارحة، أجيبك! قف، وصارح نفسك! لكن، حذار! لا تفعل ذلك بجدّية. اضحك من نفسك قليلا أوّلا. تذكّر جيّدا. لا تخاطب نفسك بجدّية، لأنّك ستدخل نفسك عندئذ في متاهة أخرى، اسمها أن تحمل نفسك على محمل الجدّ، وتعتقد أنّه يمكنك مخاطبة نفسك بخطاب غير خطاب السّخرية. أن تعتقد أنّه يمكنك مخاطبة نفسك مخاطبة العقل! تلك كارثة كبرى، اعتقاد أنّه بإمكانك، أنت النّكتة الظّريفة التي يمكن أن تصبح نكتة سوداء مؤلمة، استعمال عقلك. آووه! ما أتعس العقل في جماجم الحمير! اكتف فقط بالضّحك من نفسك. ابتسم أوّلا، ثمّ قهقه بعمق: ها ها ها!!! وردّد عاليا: يا للنكتة المضحكة! أنا سأكون مسؤولا؟! ثمّ ارسم على وجهك خطوط الهلع؟ وخف من نفسك. ارتجف من الخوف من نفسك. ارتجف وارتجف وارتجف! وقل بصوت خائف مضطرب: يا إلهي، أيّ نكتة سوداء مخيفة،

أيّ كابوس مرهب سأكون، لو تحصّلت، أنا النكتة الظّريفة المضحكة، على المنصب! ثمّ اضحك من جديد، وقهقه عاليا، ثمّ ارتجف وخف أيضا مرّة أخرى، ثمّ امزج هذا بذاك، إلى تلك الدّرجة التي تشعر فيها أنّك لا تعرف ما هو الشّعور الذي تشعر به. ثمّ ابتسم ابتسامة رضا، بعدما تكون قد أدركت أنّ عقلك لا يفهم شيئا ممّا يحدث لك، وانّ عقلك هذا بدوره، عبء ثقيل عليك لا تطيق حمله، ومن الأفضل أن تتخلّى عنه، تماما مثلما من الأفضل أن تنسحب من السّعي وراء المنصب. عند ذلك، ستشعر برضا عميق، لأنّك تكون حينئذ متوافقا تماما مع نفسك، ومتناغما تماما مع داخلك العميق. هذه هي الوصفة السّحرية. لكن، وا أسفاه! هذا النّوع من النّاس لا يفهم مدى نجاعة هذا الدّواء لهم وللمجتمع الذي يعيشون فيه. وماذا يمكن فعله؟ مع أنّ العلاج بالمرآة فعّال جدّا. هو لائق تماما. لائق للنّاس جميعا. ليس جميعا جميعا، ولكن لأغلبية النّاس. هناك، كما فهمت جيّدا، أقلية لا يصلح لها. أنا جرّبته مثلا، وكنت صادقا مع نفسي تماما. بكلّ إخلاص وعفوية جرّبته. بدون أفكار مسبقة، أو حواجز نفسيّة. اكتشفت بكلّ موضوعية أنّني من النّوع الذي لا يليق به علاج المرآة. فأنا شخص جادّ. كفء. لا أسخر ممّا لا يُسخر منه، وأعتقد بكلّ موضوعية، أنّ صاحب وصفة المرآة محقّ في تحذيراته. لقد حذّر من الاستعمال المفرط للسّخرية. قال، وأنا موافق على ذلك تماما، إنّ أخطر ما يمكن أن يصيب البشرية هو السّخرية من الأشياء الجادّة. ولهذا أجدني، مثله، أشمئزّ، على الرّغم من قلّة قراءاتي، من الأدب السّاخر عندما لا يعرف حدوده. لا أسوأ أبدا من أن يظنّ الضّحك أنّه قادر على هدم كلّ شيء. الضّحك سلاح خطير جدّا. وفتّاك أيضا. ولهذا، كيف ينبغي أن أقول هذا في عبارة خالدة: **ينبغي أن لا نضحك من كلّ شيء، مثلما نضحك من بعض الأشياء!** هذه هي المعادلة الصّحيحة. ولهذا، أنا لا أضحك من ترشّحي للمنصب. هذه استنتاجات بسيطة جدّا للعقول التي تفكّر بجدّية. الواقع أنّه إذا كان بإمكاني الافتخار بشيء، فبقدرتي على التّفكير. التّفكير الصّحيح. هذه هي المعادلة الصّحيحة. يا إلهي! أنا أذكر جيّدا، أحد منافسيّ الذي سألني، ليحرجني، عمّا سأفعله في ملفّ كذا وكذا. اعتقد الغبيّ أنّه أحرجني، بذلك الكمّ الضّئيل من المعلومات التي تحصّل عليها في الدّراسة. لكنّني أفحمته؟ قلت له: صحيح أنّني لا أعرف شيئا عن الملفّ الذي تذكره، لكنّني أملك قدرة عجيبة على الفهم السّريع وتلخيص الأفكار المعقّدة. قلت له: تكفيني خمس دقائق، لأفهم ما تعلّمته أنت في خمس سنوات. التّفكير الصّحيح هو المعادلة الصّحيحة. خجل الغبيّ من نفسه، وانسحب مثل قطّ منهزم.

يرنّ الهاتف، ويعدو إليه:

ألو؟ كريم! ابن عمّي العزيز! لا شكّ أنّه الخبر المفرح! ماذا؟ أسبوع آخر من الانتظار؟ هكذا تأجّل الاجتماع في خمس دقائق؟ هذا لا يبشّر بخير. كنت أعتقد أنّ الأمر محسوم لصالحي؟ حسنا، سأحاول أن لا أقلق. شكرا (**يضع السمّاعة**) يا إلهي! أسبوع آخر من الانتظار! أسبوع آخر من العذاب! أسبوع آخر من تأنيب الضّمير

إظـــــلام

المشـــهد الثّـــاني

سعيد جالس على أريكة، وبيده جريـــدة يقرؤها باهتمـــام، لكنّه ما يلبث أن يلقي بها في غضـــب.

سعيد: هذه لعبة قذرة. أن ينشر مقال لمنافسي الأقوى، يومين قبل الاجتماع الحاسم. هذه لعبة مكشوفة. طبعا، صاحب الجريدة، أو رئيس التّحرير، أو أحد ممّن لهم يد نافذة فيها متواطئ معه. ولماذا تنشر مقالك اليوم، يا سيّدي؟ ها ها! تريد استعراض قوّة عضلاتك العلمية! تريد أن ينتبه أصحاب قرار التّعيين إلى علمك الغزير! ها أنا العالم الفذّ، المتمكّن أمامكم، تصرخ وتصيح! انظروا إليّ وإلى مقدرتي. إلى أفكاري ومقترحاتي! أيّ فرق شاسع، وبون واسع، بيني وبين المرشّحين الآخرين! **(مرتجفا من الغضب)** لكنّ ذلك لن ينفعك! فقد ضمنت المنصب. ضمنته رغم أنفك. ضمنته رغم معلوماتك البائسة التي تستعرضها مثل مهرّج تعيس. **(يرفع سمّاعة التّلفون بعصبية)** انتظر! انتظر! ألو! ألو! أعطني رئيس التّحرير! رئيس التّحرير؟ أنا في غاية الغضب، وليس لما فعلته سوى وصف واحد: إنّه مؤامرة دنيئة! وحقيرة أيضا. أيّة مؤامرة؟ كأنّك لا تعرف! مقال (عين على الحاضر، وأخرى على المستقبل) لصاحبه الذي لا يسمّى! أنت تعرف أنّه مرشّح مثلي، وقد تعمّدتم نشر مقاله لتدعيمه، قبل يومين من الاجتماع الحاسم. أنتم تنشرون له كلّ أسبوع منذ أكثر من سنة؟ **(يغالب ارتباكه)** هذا لا يعني شيئا. المفروض أن تتوقفوا عن نشر مقالاته في هذا الظّرف. كان بإمكاني نشر بعض المقالات، أنا أيضا، لكنّ نزاهتي وضميري لم يسمحا لي. **(بغضب)** لا تعجبني هذه اللّهجة السّاخرة! وماذا يعني أنّني لم أكتب من قبل؟ هل تعتقد أنّني لست قادرا على كتابة مثل تلك السّخافات التي تنشرونها؟ أنا لا أسيئ الأدب! احترم نفسك أوّلا! أعدك أنّك ستندم قريبا على عملك هذا!

يضع السمّاعة بغضب، ويلقي بنفسه على الأريكة. فجأة ينتبه مذعورا.

يا إلهي! ما الذي فعلته؟ هذا بالذات ما كان عليّ أن لا أفعله. أوه! أيّة حماقة فعلتها. لماذا كان عليّ أن أدخل في خصام مع جريدة؟ الجرائد مثل العلق، حشرات همّها الالتصاق لامتصاص الدّماء. هذه هي المعادلة الصّحيحة. لا تخاصم جريدة، ولو لم تكن تساوي أوراق حمّام! نصيحة ذهبية، كان عليّ العمل بها. لقد فتحت على نفسي بابا من أبواب جهنّم. يا للهفوة الصّبيانية! بل يا للخطأ الفادح! بل، يا للكارثة الكبرى! يجب أن أصلح الأمر. ماذا أفعل؟ يا إلهي، ماذا أفعل؟ **(يتذكّر)** ابن عمّي! كريم! **(يقفز إلى السمّاعة)** ابن عمّي! عزيزي! حبيبي! هفوة! خطأ! كارثة! لقد تعاركت مع رئيس تحرير جريدة... جريدة... أهدأ؟ حسنا. حسنا. أنا هادئ **(يجلس)** ها أنا قد جلست. ها أنا أكرّر خلفك: أوّلا: وضعت المأزق لاجتنابها! ثانيا: وضعت المأزق للخروج منها! أوه، يا ابن عمّي العزيز. كم أحبّك وأنت تعلّمني أشياء جديدة، وكم أحبّك وأنت تذكّرني، بكلّ لطف، قواعد النّجاح الكبرى التي طالما شرحتها لي من قبل! لو كنت أحسن كتابة المقالات، لكتبت عنها. حسنا نعود إلى موضوعنا. اسم الجريدة؟ غدا أحلى! نعم. ها! ها! اسم غريب فعلا. يدلّ على مستواها طبعا. صحيح. عنوان خبيث، يرمز إلى مرارة الحاضر؟ هذا صحيح فعلا. كيف لم أنتبه له؟ لا يهمّ؟ لا يهمّ. أنت تعرف صاحبها؟ يا للخبر المفرح! عليّ إذن أن لا أقلق؟ أليس كذلك؟ لن أقلق إذن. مع ذلك، ليس جميلا منه، أن ينشر مقالات لمنافسي. مع ذلك، سيسعدني لو ضربت على يده بالمسطرة. ليس من أجلي فقط، بل أيضا من أجل خبث اسم جريدته! قل له تلك الأشياء كلّها التي علّمتنيها! العلم لا يعني شيئا أمام الكفاءة الاجتماعية. هذا شيء يجب أن يعرفه. **(يضحك)** ها!ها! صحيح! يلعبون لعبة أكبر منهم! صحيح! يعيشون وهم القدرة على صناعة وإسقاط المسؤولين! ستضرب إذن على يده بالمسطرة؟ ليس من الضّروري؟ طبعا! طبعا! المهمّ أن يكون طوع البنان! شكرا جزيلا! لا. لن أنسى. لن أسقط نفسي في مأزق آخر. أعدك. **(يضع سمّاعة التّلفون)** إلى الجحيم السّحيق يا ابن عمّي! إلى الجحيم دروسك التي تنفخ بها نفسك كلّما اتّصلت بك! صحيح أنّك تساعدني قليلا، لكنّ هذا لا يعني أن تسحقني في كلّ لحظة. الواقع أنّك تضرّ بي أكثر ممّا تنفعني. هذا صحيح! اسمعها جيّدا! تضرّ بي أكثر ممّا تنفعني! تتساءل ببراءة كاذبة كيف تضرّ بي؟ أوّلا لأنّه سيقال طبعا إنّك أنت الذي وقفت إلى جانبي، وأنّني تبوّأت مركزي بفضلك، متناسين تماما كفاءتي. كفاءتي وحدها. وحدها دون غيرها! وثانيا. وثانيا. أوه! لا أدري ما هو ثانيا. إلى الجحيم ابن عمّي! إلى الجحيم! آه. أين أنت يا عالم الكفاءة والاستحقاق؟! أين أنت، أيّها العالم الذي لا يأخذ المكان فيه سوى من يستحقّه؟ لقد سئمت من الرّقص على الحبال. سئمت! سئمت! **(يضحك)** أهكذا تفشل من البداية؟ أهكذا تسأم بسرعة؟ الشّجاعة صبر ساعة! هذه هي المعادلة الصّحيحة. بعد أيّام، ستأخذ المنصب، وتصعد إلى الفضاءات العليا. ها! ها! عند ذلك ستمتدّ نحوك الأيدي، سائلة راجية. ستنظر إليها طبعا باشمئزاز. سيبقى بعضها ملحّا. تلك التي تعتقد أنّ لها جزاء تأخذه. عضّها! عضّها، دون رقّة قلب! عضّها لأنّها تعتقد أنّها أحسنت إليك. اطمئنّ، لست ممّن يعضّ اليد التي أحسنت إليك، لكنّها أيد لا تحسن لأحد. هي أيد تحسن فقط الحسابات والحيل والدّسائس. كيف يمكنني مجازاة الأيدي القذرة؟! الأيدي المتّسخة! الأيدي النّظيفة الكفؤة لا تمتدّ نحو الأيدي القذرة! هذه هي المعادلة الصّحيحة، التي هي شعار جميل أيضا. الواقع أنّ للتّعالي النّزيه نكهة ولذّة خاصّة. آه. يا للذّة العظيمة! يا للذّة

العظيمة! يا للذّة، وأنت في علياء النّزاهة، تنظر باحتقار إلى الغرقى داخل المستنقعات القذرة الكريهة! عليك إذن أن تتحمّل من أجل الوصول إليها بعض التّعب. وبعض الإحراج أيضا. الواقع أنّ النّزاهة جزء لا يتجزّأ من الاستحقاق. ينبغي أن تكون نزيها، كي تكون أهلا للمنصب ومستحقا له وجديرا به. أنا نزيه، إذن أنا مسؤول! هذه هي المعادلة الصّحيحة! ها! ها! إذا استمررت هكذا، فإنّني لن أتوقف عن اكتشاف المعادلات الصّحيحة! ومع ذلك، فكلّ معادلة صحيحة في مكانها ووقتها. **(يرنّ الهاتف)** ألو! ابن عمّي، حبيبي! سندي! جداري! لقد كلّمته؟ يقول إنّه متفهّم لعصبيتي؟ صحيح. في مثل هذه الأيّام، يكون المرء دائما عصبيّا. العصبية من خصائص المبتدئين؟ **(يمسك نفسه عن الغضب)** طبعا. طبعا. أنا مبتدئ. أعترف بذلك. لكن لا يكون أبدا مبتدئا، الذي تقف أنت إلى جانبه. أنا لا أبالغ. هذه هي المعادلة الصّحيحة. المهمّ أنّك أزلت سوء تفاهمي مع مدير الجريدة. أنا شاكر لك جدّا. **(يضع السمّاعة)** إلى الجحيم ابن عمّي! إلى الجحيم أبناء العمومة! الحقيقة التي لا مراء فيها، هي أنّ العائلة، بقيودها التي لا يمكن الانفكاك منها، هي مشكل الإنسان الحقيقي. هي الحمل الذي يثقل الظّهر. هي نقطة الضّعف التي... التي... على كلّ حال، هذه هي المعادلة الصّحيحة: بقدر ما عندك من أبناء العمومة، بقدر ما عندك من المشاكل. أقلّها أن يكون أحدهم وصيّا عليك. أنا لا أريد مساعدتك! لا تساعدني! أفهمت! لا... تـ... سا... عد... ني!!!

سئمت من لهجتك المتعالية الفوقية. **(ساخرا من لهجة ابن عمّه المتعالية)** (ما هذا التصرف الصّبياني؟ هل ينبغي أن تخلق مشكلا في كلّ يوم؟) كلّ يوم! كلّ ساعة! كلّ دقيقة! ما دخلك أنت؟ أنا حرّ! حرّ طليق! لا تساعدني! لست أبدا في حاجة إلى مساعدتك المذلّة. مساعدتك التي... التي... لكن مهلا... هل تظنّ أنّ الأمور ستبقى هكذا. أتصوّرك تحلم أن أكون طوع بنانك، عندما آخذ المنصب. انزع من رأسك هذا الحلم السّخيف. سترى عندئذ وجهي الحقيقي. آه، لو كان العالم يسير كما ينبغي أن يسير، لرأيت وجهي الحقيقي من الآن. آه، لو كانت المناصب تؤخذ بالجدارة والاستحقاق. لكن يا للعالم التّعيس! عالم يجبرك على الرّقصات المخجلة، والجمباز المذلّ، والتسوّل، والتخلّي عن الكرامة. ولماذا هذا كلّه؟ كي تنال رضا من لا يستحقّ حتّى نظرة احترام، بل نظرة شفقة. **(يلقي بنفسه على الأريكة)** متى تقدمين أيّتها الرّاحة؟ راحة المنتصرين، وليس راحة المهزومين اليائسين! هذه هي المعادلة الصّحيحة! لقد سئمت من راحة اليأس والهزيمة! ينبغي أن أقاوم في نفسي رغبتي العارمة في الهزيمة والارتياح. إنّ نفسي تنجذب إليها مثل حجر المغناطيس. انهزم وارتح، تقول لي. انهزم وارتح. كلا! لم يبق إلاّ القليل. لقد أصابني من الإذلال والاحتقار، وعشت من الخجل والتّعاسة، وأظهرت من النّفاق والتملّق ما لا يمكنني التّراجع بعده أبدا. ثمّ إنّني أستحقّ المنصب، وأنا جدير به، دون غيري، وابن عمّي معي، يقف إلى جانبي كأحسن ما يقف أبناء العمومة. كما أنّ عندي كثير من الأنصار. أنصار كثيرون جدّا. جدّا. لكن يا ويلي من الأنصار! يا للحمل الثّقيل! يا للحمل الثّقيل!

إظـــــــلام

المشهــد الثّــالث

المنظر نفسه. سعيد يأخذ بعض الكتب من المكتبة، ويضعها فوق طاولة الصّالون، ويفتح بعضها.

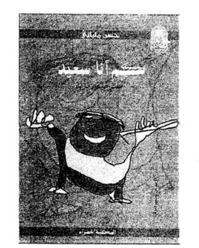
سعيد: بعد ساعة، سيزورني بعض أنصاري. عليّ أن أضع بعض الكتب على الطّاولة من أجل تحسين الصّورة. ها! ها! سأفتح بعضها ليقولوا إنّني أطالع. أعترف بذلك لنفسي ولا أنكره على ضميري الدّاخلي الذي يؤنّبني. اسمع يا ضميري، من البداية أقول لك بشجاعة، ودون خوف منك أو من المرآة، إنّ المعادلة الوحيدة الصّحيحة مع الأنصار هي خداعهم! نعم! عندك أنصار، إذن عليك خداعهم ومخادعتهم. هذه هي المعادلة. كنت أقول في السّابق: يا للأنصار المساكين! أسفي على الأنصار المخدوعين! لكنّني لم أعد أأسف عليهم أبدا. ومن هم الأنصار، يا أسفي، سوى أشخاص يتقنون حسابات الرّبح والفائدة؟ وأيّ شيء هم، سوى حمل ثقيل يقصم الظّهر، وضغط نفسي كبير يولّد ضغط الشّرايين؟! إلى الأمام، يصرخون لك، إلى الأمام! حتّى عندما تريد التّراجع، يصيحون: إلى الأمام! إلى الأمام! وهل يهمّهم، مثلما تعتقد يا ضميري، فعلا نجاحي أنا وفوزي أنا! ما أشدّ ما تخطئ بسذاجتك! ما يهمّهم هو مصالحهم البائسة، وأفكارهم البائسة، واعتقاداتهم السّاذجة. الواقع أنّ أصعب المعادلات هي معادلة الأنصار. كمّ هائل من الجهل والبؤس والتّخلف والضّغط. أين سمعت أنّ الأنصار يريدون أن تكون تلك الصّورة التي رسموها لك في أذهانهم. لا يهمّ أن تكون صورة حسنة أو سيّئة. يمكن أن يتصوّروك لصّا خبيثا وينصرونك، لأنّ في ذلك مصلحتهم، ويمكن أن يرسموا لك في

أذهانهم صورة الوليّ الطّاهر أو العالم الخبير أو أيّ شيء آخر، وعليك أن تكون تماما مثلما يتصوّرونك. أمّا إذا لم تكن! ها! ها! فحذار! مثل لا أدري ماذا يتفرّقون عنك! يفرنقعون! يجثمون على صدري أحيانا. يثيرون اشمئزازي. أرغب في شتمهم بأقذع الشّتائم، ودوسهم بحذائي! لكنّ عقلي بحساباته يهمس لي: لا تطرد أنصارك أيّها الغبي! اخدعهم. مثّل عليهم الدّور الذي يريدونه، واعمل بعد ذلك ما تشاء! هذا، كما ترى، يا ضميري المؤنّب، استنتاج عقلي ونتيجة موضوعية، وليس أبدا خبث نفس أو رغبة في الشرّ. خداع الأنصار ضرورة عقلية! هذه هي المعادلة الصّحيحة. يكفي صبري المرّ عليهم وعلى جهلهم، الذي أستمدّه من أعمق أعماقي، ليكون لي الحقّ الكامل التامّ الشّامل في الضّحك على ذقونهم. وهل تظنّ، يا ضميري المؤنّب، أنّني الوحيد الذي أخدعهم. ألم تر كيف يخدعونني، هم أيضا؟ يدّعون لي أنّهم معي، ويدّعون ذلك لغيري وغيري وغيري. لست عندهم سوى مطيّة يركبونها. وبما أنّ هناك شرّا أهون من شرّ، فالحمد لله أنّ المنصب الذي أسعى له يتمّ، مع أنّ تلك مصيبة أيضا، بالتّعيين، وليس بالانتخاب! كيف، يا إلهي، لو كان بالانتخاب؟! كان الممتنّون والمتفلسفون من أنصاري سيصدّعون رأسي ويؤلمون قلبي، بالكلام الذي طالما لمّحوا له أو أسمعونيه. نعرف أنّك لست أهلا للمنصب، وأنّ ملايين النّاس أولى به منك، لكنّنا نقف معك لأنّك واحدا منك! ندرك أنّه ليس لديك أيّ برنامج، بل وأيّة فكرة على الإطلاق، عن مسؤوليتك المرجوّة، لكنّنا نساندك كي تكون لنا بعض الأعمال المشتركة! لا سبب يدعونا في الواقع إلى الوقوف إلى جانبك، سوى أن تكون لنا جسرا للاقتراب من ابن عمّك! يا إلهي! هل يمكن القبول بمثل هذا الكلام القاسي؟ أيّ قلب يصبر عليه؟ إلى الجحيم، أيّها الأنصار! إلى الجحيم! هكذا ينبغي أن أقول. هكذا ينبغي أن أصيح! لكن هل أستطيع، يا ضميري المتألّم، أن أفعل ذلك؟ وهل ينفع أن أواجههم بحقيقة رأيي فيهم؟ لا ينبغي التّفريط بالأنصار، يقول عقلي. لا ينبغي! ما ينبغي هو أن تخدعهم. بكلّ راحة نفسيّة، اضحك على ذقونهم. إنّها ضرورة عقلية. هذه هي المعادلة الصّحيحة. **(يعود إلى كتاب مفتوح، ويقرأ)** مشاهير القرن الرّابع؟ ما هذا؟ **(يفتح كتابا آخر)** الثّقافة والمثقّف. هذا جميل. كنت أقرأ عن الثّقافة والمثقّف. هكذا سأقول. سأرى طبعا بعض الابتسامات السّاخرة على بعض الشّفاه، لكنّني سأتجاهلها. سأتصرّف بكلّ ثقة وبرودة أعصاب أمام الابتسامات المستفزّة. أنصاري، يا أنصاري! آه، لو لم أكن في حاجة إليكم يا أنصاري! إلى الجحيم، يا أنصاري! إلى جهنّم السّحيقة!... هدوء... هدوء... تنفّس ثلاث أو أربع مرّات. أنت سائر، بهذه الحالة العصبية، إلى كارثة. إلى شجار مؤكّد، تتّصل بعده بابن عمّك الذي سيلقي عليك دروسه المهينة. ارسم، عوض ذلك، أحلى ابتساماتك على وجهك، واستعدّ لتصافح أحرّ مصافحة،

وتعانق أصدق عناق. أظهر الاهتمام بالجميع، اكذب بصدق، واسألهم عن أحوالهم وصحّتهم، وصحّة الأولاد والآباء والأمّهات والزّوجات، وعن أعمالهم أيضا. مازحهم، واضحك بأكثر ما يمكن من صدق، وألق هنا وهناك بعض النّكت اللّطيفة التي سمعتها والتقطتها كي تستعملها عند الحاجة. اخدعهم! اخدعهم دون سوء نيّة أو خبث سريرة! هذه هي المعادلة الصّحيحة. هكذا سترضي الجميع! ها! ها! يا للنّكتة الظّريفة، إرضاء الجميع! إرضاء النّاس غاية لا تدرك! هناك من لا ترضيه أبدا مهما فعلت! لكن، مثلما يقول ابن عمّي، الذي لا ترضيه، زلزل قناعته واعتقاده فيك. طالع أمامه، إذا كان يعتقد أنّك جاهل، ودع الدّموع تشرق في عينيك، إن كان مقتنعا أنّك قاس بدون قلب، وأهمّ من هذا كلّه، اكذب بصدق لا يقبل بشكّ. ربّما لن يصدّقك الصّدق كلّه، لكنّك تكون قد زرعت في قلبه الشكّ الذي يمنعه من المواجهة الصّريحة. أوه! على الرّغم من كلّ شيء، فأنا أحبّك يا ابن عمّي. ما أكثر ما علّمتني! أنصاري، يا أنصاري! أحبّكم يا أنصاري كيف حالكم وحال الأولاد؟ والأعمال؟ هل هي على ما يرام؟ ها! ها! يبدو أنّها فعلا على ما يرام بالنّسبة لك يا فلان، حسب كرشك الممتلئة. ها! ها! كما تقول النّكتة، الوجاهة تقاس بامتلاء الكروش! هه! يا للنّكتة السّخيفة! اختر غيرها، فهذه قد تثير الغضب. آه! ما أقسى أن ترضي الأنصار كلّهم، وتتعامل مع أهوائهم المختلفة، وعقولهم المتفرّقة، ونفوسهم المتباعدة، واحدة بالشّرق، والأخرى بالغرب، وغيرهما بالجنوب. اشرب يا فلان عصيرا. هناك أنواع كثيرة من العصير: مشمش، موز، أناناس، برتقال. ها! ها! أنت لا تحبّ العصير. خذ قهوة إذن. علاّن لا يشرب القهوة. عنده قرحة معدة عنيدة ترفض أن تبرأ. الشّاي أيضا بأنواعه الكثيرة فوق الطّاولة الجانبية، حيث الحلويات. نعم. أسود وأخضر وبالياسمين وحتّى بالورد. ها! ها! وما أفعل؟ أذواقكم مختلفة، وعليّ إرضاءها. ها! ها! وهل يمكن إرضاء النّاس؟ إرضاء النّاس غاية لا تدرك. وتقول لي، يا ضميري المؤنّب، لا تخدع. أسوء ما فيك، يا ضميري، أنّك لا تستجيب للأدلّة العقلية، وتظلّ متمسّكا بتصوّرات بدائية عن الأخلاق. نعم، يا ضميري المؤلم، لا شكّ أنّ تصوّرك عن الأخلاق، صبياني جدّا. وأصارحك بالقول إنّ هذا يقلقني، وإنّ عقلي ينصحني منذ زمن طويل بالتخلّص منك. الواقع أنّني ربّما قد تخلّصت منك فعلا، وأنّك لم تعد سوى ذكرى بعيدة، وأنّ ما أشعر به ليس ألما، بل مجرّد حنين إلى إحساس عرفته في طفولتي. وإذا كنت قد تخلّصت منك فعلا لاعترفت لذكراك التي في نفسي أنّني ربّما شخص متسلّق. ومع ذلك، أنا غير خجول. لا تظنّ، يا ضميري أو يا ذكرى ضميري، أنّني غير خجول من الاعتراف لأنّني شخص سيّئ وقبيح! لا أنا لم أفقد خجلي، بدليل الدّم الذي يصعد إلى رأسي ووجهي كلّما تعرّضت للإهانات، وما أكثرها. كلّ ما في الأمر، أنّ العالم كلّه من حولي

متسلّق. وعندما يصبح العالم كله متسلّق، تختفي القوانين كلّها، ليسود قانون واحد فريد، ومعادلة صحيحة واحدة: هي التسلّق بالوسائل كلّها! أنا محاط من كلّ جانب بالمتسلقين. من أمامي وخلفي ويميني وشمالي. وأيّ شيء تعلّمته مثلا من ابن عمّي، سوى التسلّق؟ إنّها معادلة الجميع الصّحيحة. عندما يكلّمني، أحدّق فيه وأنا أتساءل في داخلي: يا إلهي! ماذا في نفسه غير التسلّق والتعلّق بالمنصب؟ أوه! أنا لا أريد أن أجعل من ابن عمّي نموذج المتسلّقين، إذ كم رأيت أسوأ منه في كلّ مكان. كم من أناس غيره أضاعوا معاني الدّين والشّرف والحياء والوطن والرّحمة والصّداقة وكلّ ما هو جميل من أجل التسلّق.

أنا مثلا شخص غير كفء إطلاقا، يا ذاكرة ضميري. وليس لي، عكس ما أدّعيه، أيّة معادلة صحيحة، ويليق بي علاج المرآة تمامًا. أغيّر معادلاتي كلّ لحظة، حسب ما يقودني إليه كلامي الذي لا يكاد ينتهي. أبني وأهدم أفكاري في اللّحظة الواحدة ألف مرّة. ومع ذلك، أريد المنصب وأسعى إليه. وكما تعرفين جيّدا، يا ذاكرة ضميري، فإنّني لست أبدا خجلا من نفسي. لأنّني مثل العالم كله من حولي. يا إلهي! ربّما وجدت المعادلة الصّحيحة أخيرا: أنا من العالم، إذن أنا مثل العالم. **(بأسف)** إنّها معادلة بائسة. **(صوت جرس)** يا إلهي! هل هو جرس الباب وخلفه أنصاري، أم أنّه جرس التّلفون وخلفه ابن عمّي يحمل لي خبر حصولي على المنصب؟ يا إلهي! يا إلهي!.





مجموعة قصص قصيرة جدا

ريـش نعـام

الدكتور أحمد زياد محبك

-سوريا-

1- قــوة

زرته في المستشفى، قبل أن تُجرى له العملية، شددت على يده، وتمنيت له أن يخرج بالسلامة، فقال:

ـ اطمئن، سأخرج، وسأدمر كل أعدائي، عامر سأخرب دياره، ومرزوق سأجعله يخسر كل تجارته، ومسعود سأحوله إلى أتعس مخلوق، ومنتصر سأهزمه في المعركة الانتخابية، لن ينال أي صوت، حتى أنت، أنا أعرف، أنت زرتني شامتاً تتوقع لي الموت، سأخرج من العملية وسترى ماذا سأفعل، لا تظن أني سأموت.

2- العنــب

عناقيد العنب تتدلى فوقي شهية ناضجة، أنهض إليها، كأنها تدنو، ولكنها ما تزال بعيدة، ثمة كرسي، أصعد فوقه، أصبحت دانية، أمد إليها فمي لأقطف حبة، وإذا برجل الكرسي تتحطم، وأنهض فزعاً من حلم لم يكتمل.

3- إنجاز مماثل

أنا وزوجتي والأولاد أمام التلفاز نراهم يحولون الصحراء القاحلة إلى مدينة، يسمونها لوس فيغاس، ويبنون فيها فندقاً من طوابق لا أعرف عددها، يسمونه ميراج، يبنون في أحد الطوابق مدينة البندقية، بجسورها وقنواتها والأمواج تسبح فيها، كأن واحداً من جن سليمان حملها وأودعها هناك، يبنون أمامه أهرامات ويصنعون أبا الهول ويشيدون برج إيفل وقوس النصر. تقول لي زوجتي:

ـ **انظر ماذا فعلوا؟**

ـ وانظري الآن ماذا سوف أفعل أنا.

وأنهض إلى الحاسوب وأكتب قصة قصيرة جداً.

4- طبيب العائلة

زار أخاه في مرضه، فأخذ يشكو له نفقات العلاج، من تصوير وتحاليل وأدوية ومراجعات، وبعد طول استماع قال له:

ـ الحمد لله أنا طبيب نفسي وطبيب العائلة، يوجعني رأسي فأشتري حبتين أسكالتين، ترتفع حرارة الولد فأسقيه حبة سيتامول.

ومد يده إلى جيبه، وناول أخاه علبة مضاد حيوي، وقال له:

ـ خذ اشرب هذا المضاد الحيوي، وتوكل على الله، هو ينفع لكل شيء، أنا اشتريته

الآن من بائع على الرصيف، بعشر ليرات، قبل أن تكمل هذه الحبات ستشفى بإذن الله، اترك كل هذه الأدوية، ولا تراجع الطبيب، أنت طبيب نفسك.

5- اختلفت الأمور

رجع إلى الوطن بعد أربع سنوات من الغربة، اتصل بالهاتف أول ما اتصل بصديقه، ودعاه إلى زيارته، فأجابه:

ـ في أثناء غيابك تزوجت ورزقت بولد، فالواجب أن تزورني أنت أولاً، لتبارك لي بالزواج والولد.

أكد له أن شوقه إليه وللوطن أكبر من هذه المفاهيم المختلف فيها، ووعده أن يزوره في اليوم نفسه مساء، فأجابه:

ـ أنا آسف، لا أستطيع استقبالك اليوم، ولا يمكن أن تكون الزيارة هكذا فوراً، حياتنا الآن تطورت، لابد من تحديد الموعد قبل يومين أو ثلاثة، ولابد من التنسيق مع زوجتي، أنا الآن أب وزوج، كل شيء قد اختلف.

6- حكاية قديمة

كل يوم صباحاً أسرع إلى التلفاز، أتابع الأخبار في فضائيات عدة، من الجزيرة إلى العربية إلى الحرة إلى فضائيات أخرى، وتدخل زوجتي تحمل فنجان القهوة، وتسألني مثل هذه الأسئلة: متى ستشتري لي المعطف الجديد؟ متى سنبدل ستائر المنزل؟ متى سنشتري للأولاد ثياب الشتاء الجديدة؟ متى سندعو أهلي إلى الغداء؟ وأقول لها وعيناي على التلفاز:

ـ هناك ما هو أهم، الوقت ليس مناسباً الآن، انظري ماذا يجري في العالم، لا بد من تطوير جامعة الدول العربية، وحل مشكلة اللاجئين، واستعادة الأراضي المحتلة، وفض النزاع بين كوريا وأمريكا، العالم كله يشتعل، مشكلة أسعار النفط وحدها تكفي، وأنت همك فقط في الستائر والولائم والثياب، متى ستتحرر المرأة وتفكر بطريقة مختلفة على مستوى العالم، وليس على مستوى المنزل؟

ثم أصب فنجان القهوة في جوفي دفعة واحدة، وأخرج من المنزل إلى العالم الواسع.

7- السويداء

أكاد أختنق؟ أكاد أنفجر؟ ماذا أفعل؟

أنا السويداء حبة القلب، لوني أسود فاحم، ولكني بيضاء في نقاء الثلج، أنا مركز الطهر والصفاء والتسامح والحب، أرقد في قلب القلب، أحث صاحبي دائماً على الحب والصفاء، ولكنّه ملأ من أمام البطين الأيمن بالحقد وحشا البطين الأيسر بالكراهية، ومن خلف ملأ البطين الأيسر بالجشع وعبأ البطين الأيمن بالحسد، وأنا أحرّض القلب على العمل بجد، أنقي الدم، أخلصه من أي شكل من أشكال البغض، ولكن صاحبي غلف القلب كله بالطمع وسوء الظن، حتى تضخم، وما عاد يتسع لمزيد من حقد أو بغض أو حسد أو جشع، حتى طفح وما عدت أستطيع تنقية الدم، فبدأ يحمل إلى الشرايين كل ما فاض من حقد أو بغض أو كراهية، وتضخم الجسم نفسه، فامتلأ الجسم، وازداد الوزن، واحتشى القلب، ماذا أفعل؟ والعقل ما يزال يرسل إلى القلب مزيداً من الأوامر: اكسب اربح اعزل تول احفر خذ نل أسرع عجّل، هذا حقك، أنت

على صواب حجتك الأقوى، أنت الأذكى، أنت الأغنى، أنت الأجدر، أنت الأقوى، وأنا تعبت، ما عدت أقدر، سأنفجر.

8- مخزن

هي أمامي، المنضدة تصل بيننا، يدي فوق يدها، أرشف من كأسها، تشرب من فنجاني، في عينيها أرى القاهرة وباريس وسيدني ونيويورك، لا حاجة لي في العالم، أنت العالم كله، فيك أرتحل، ومعك أمضي العمر، سمرتك الشهية قهوتي، وصوتك غذائي، هنا، في هذه المائدة مركز الكون، وحولها تدور الأفلاك كلها، النادل يطوف علينا بالقهوة والشاي والحلوى، لنا في هذا الركن من العالم المستقر والمقام، وليت هنا يكون الموت والنشور.

نجاة تغني لنا:.

شكل ثاني حبك أنت شكل ثاني

والساعات وياك بتمر في ثواني

كل ثانية لها دقة شكل ثاني

شكل ثاني حبك أنت

ويغني خوليو ويغني ديمس روسز وتغني فيروز ويعزف جيمس لاست للناس السعداء، كلهمْ يغنون لنا وحدنا، نحن وحدنا العشاق في هذا الكون، رُوَّاد يأتون ويذهبون، بين صباح رائق وظهيرة هادئة ومساء لطيف وليل ساهر، والمائدة لا تفارقنا، لا نغيرها، هي أرضنا وسماؤنا.

اليوم أمر بما كان عشاً لنا ومأوى، فأجده يتحول إلى مستودع للألبسة القديمة، أغامر فأدخله، العفونة تخنقني، الرطوبة تمتص كياني، السقف يكاد ينهار، الجدران تتداعى، أكوام من القمامة، لا مائدة ولا موسيقى، حارس عجوز يتقدم مني، أعرف فيه النادل الذي كان، يسألني، كأنه يطردني:

ـ ماذا تريد؟

أحدق فيه، أهمس له:

ـ فنجان قهوة مرّةٍ، مرّة جداً.

يحملق بي، ثم يهتف:

ـ أوه، هذا أنت، عرفتك، كيف حالك، كيف حالكما؟

أخرج وأنا أغمغم:

ـ كحال هذا المخزن.

9- التقرير السنوي

استدعاه المدير العام وسلمه باليد كتاب تكليفه بإعداد التقرير السنوي، ثم ترك المدير نفسه كرسيه، التف حول مكتبه، جلس بنفسه في المقعد إلى جواره، وأخذ يحدثه عن أهمية تكليفه ودلالات هذا التكليف وأبعاده، وأكد أن هذا التكليف هو تمهيد لتكليفه بإدارة أحد الفروع.

خرج وهو يشتعل حماسة، ونشط منذ اليوم التالي للعمل، زار معاون المدير، التقى أمين المستودعات، اجتمع مع رئيس لجنة الشراء، حاول أخذ موعد للاجتماع مع رئيس اللجنة الفنية، زار مدير الفرع الأول فلم يحصل منه على شيء، زار مدير الفرع الثاني، فرفض أن يطلعه على ملفات الفرع حفاظاً على السرية، طلب من مديره أن يسمح له

بالاطلاع على السجلات، فتعلل بأن رئيس قسم المحفوظات في إجازة صحية، مرت ثلاثة أشهر لم يفلح في تحقيق شيء.

استدعاه المدير العام، وأطلعه على كتاب عزله من منصبه، وعودته موظفاً عادياً.

المدير العام كان يعلم أنه يسعى إلى الوصول إلى منصب المدير العام، ليحل محله، فكاد له، فكلفه بإعداد التقرير السنوي، ووجه كتباً سرية إلى الموظفين كافة بعدم التعاون معه. ومع التعيينات الجديدة، تم عزل المدير العام، وعين هو نفسه مديراً عاماً، وانتقم من كل الموظفين الذين لم يتعاونوا معه. وبدأ أحدهم يكيد له، ويعد العدة للحلول محله.

10- عند إشارة المرور

موقعها إلى جوار إشارة المرور، تصبح الإشارة حمراء، فتسرع إلى أقرب سيارة، تمد بيدها الناحلة خرقة إلى الزجاج وتشرع في مسحه، وما هي إلا ثوان، حتى تصبح الإشارة خضراء، وتنطلق السيارة، إما أن يرمي إليها السائق ببضع ليرات، وإما أن يرميها هي وخرقتها، وينطلق.

كل من يمر بالساحة الرئيسية في المدينة لا بد له أن يراها، في صيف أو في شتاء، في ليل أو في نهار، صغيرة ناحلة، سمراء مسودة الوجه واليدين من سخام السيارات، في نحو العاشرة، صدرها لم ينهد، هي أقرب إلى القبح، منكوشة الشعر، هي أقرب إلى البلاهة، لا تكاد تتكلم، ولكن هي في النهاية أنثى، ومع الأيام بدأت تكبر، بدأت تنضج قبل الأوان، ولما تبلغ الثانية عشرة، مئات الأيدي تمتد إلى صدرها من خلال نوافذ السيارات العابرة، وآلاف الكلمات البذيئة تنصب عليها، قيل إنها توزع المخدرات، قيل إنها تمارس العهر، قيل إنها تنشر الإيدز، وقيل إن يدها تمتد إلى السيارة لتسرق ما تستطيع سرقته، أصبحت حديث المدينة، هي وحدها بؤرة الفساد والرذيلة، شوهت منظر المدينة، منظرها لا يليق بالمدينة أمام السائحين الأجانب، لتذهب إلى الشوارع الخلفية الضيقة، ليس من الضروري أن تقف في الساحة الرئيسية في المدينة إلى جوار الفنادق السياحية الفخمة، أكثر الناس كرهاً لها هم أصحاب السيارات الفارهة الفخمة، وأكثر الناس رغبة في نوالها أو قتلها هم أصحاب السيارات الفارهة الفخمة. ذات صباح استيقظ الناس، وانطلقت السيارات فرأوا ولداً يقف في موضعها بدلاً منها، في نحو الثامنة من عمره، يشبهها كثيراً، يحمل خرقة يمسح بها زجاج السيارات.

شائعات أخرى كثيرة انتشرت: ذبحها أبوها، انتقلت إلى مدينة أخرى، هي عضو في عصابة، خطفها بضعة شباب اعتدوا عليها ثم قتلوها، جثتها لم تكتشف، عطف عليها شحاذ متسول فتزوجها.

لا أعرف كيف خطر لي فجأة أن أنزل من سيارة الأجرة عند إشارة المرور، أقترب من الصبي، يحاول الهرب، أناوله بضع ليرات، فيقول لي من غير أن أسأله:

ـ والله يا عم نحن تسعة إخوة، أمي ميتة، أبي مشلول، أختي هنا ماتت، دفعها صاحب سيارة فخمة بيده من نافذة السيارة، وهرب، وقعت، اصطدم رأسها بالرصيف، ولم يلحق به أحد، لم يأخذ رقم سيارته أحد، لم يسعفها أحد، ماتت، وهي تحمل هذه الخرقة، كانت المعيل الوحيد لنا.



الشمس

د.حسين ابو النجا

رمي الشارع بنظرة مدققة، الحرارة تحول الرصيف إلى بحر يستحم فيه الناس. تفكر مليا في شعاع الشمس الممتد من القرص الأصفر حتى الأرض ثم قال وهو ينظر من النافذة:

– ما رأيك بالشمس؟

– حارقة.

– هل تحبينها؟

– لا.

– لماذا؟

– لأنها تجعلني أسبح في عرقي.

أخرج المنديل من جيب معطفه الخارجي. مسح حبيبات العرق التي تعلو جبينه. ثم الصق خده بالزجاج... فيما مضى احترقت مدينته بلهيب الليل، وعندما اكتوت الظهور بالسياط السوداء ضج الناس ثم خرجوا في مظاهرة احتجاج على فظائع الليل، علت شفتيه ابتسامة عجب... حينما طلعت الشمس تأفف الناس من الحرارة،، زفر في سخرية: الناس لا يعجبهم شيء... عندما يكون الشتاء يشكون من البرد، وعندما يجيء الصيف يقولون لو أن الشتاء يأتي:

– بم تفكر يا علي.

تحول إليها معتذرا:

– آسف يا ليلى.

ابتسمت مشجعة:

– تفكر بالشمس؟

– ك...

ثم تراجع مسرعا:

– لا شيء.

– أريد أن أساعدك.

– على ماذا؟

– قلت لك.

– لا افهم ما تريدين.

نظرت إليه بود وقالت:

– وددت أن أكون لك عونا.

– ولكنني لست في أزمة.

– ألا يتعاون الناس إلا في الأزمات؟

قال بيده:

– دعينا من هذا.

– و لكني خطيبتك.

راقبها بنظرة متوترة، ثم قال:

– تريدين معاونتي حقا؟

– نعم.

– إذن اسكتي.

الناس في الشارع أعجبتهم لعبة المياه... أيديهم ترتفع إلى الجباه. تراها تظل مرفوعة؟ هكذا كانت المظاهرة في البداية.

ارتفعت الأيدي ثم توهجت وأضرمت حماستها.. لم يهزمها الموت.. فهل هذي بداية مظاهرة جديدة؟، وراقب المناديل وهي تجري على الوجوه... ثم هز رأسه بأسف مذيل باندهاش محير: تراهم يودون أن يأتي الشتاء؟

ثمة فتاة شابة تحررت من نصف ملابسها في الشقة المقابلة ذات النافذة المفتوحة، اقتنع انه لابد أن يخلع المعطف، قبل أن يفعل سألها:

– ألست حرانة؟

– بلى.

ثم قالت متسائلة:

– وأنت؟

– أريد أن اخلع المعطف.

– و لماذا لا تفعل؟

– يعني لا تتضايقين؟

– كلا.

– ألا تشعرين أن المكان ساخن؟

– وأنت معي؟

– وما سبب إقحامي أنا في الموضوع؟

– عندما تكون معي أحس بانتعاش.

– هكذا؟

– منذ تلاقينا وأنا لا اهتم بشيء آخر.

ولولا أن الشمس تشعله لكان الحديث عذبا، وأسف للشيء الذي يأتي في غير أوانه، وطرقع بأصبعه للنادل:

– ماذا تشربين؟

– قهوة.

– في مثل هذه الحرارة؟

– ماذا تريد أن تشرب؟

– كوكا كولا.

– و أنا مثلك.

ثم للنادل:

– كوكا كولا من فضلك.

الفتاة في الشقة المقابلة جلست الآن على كرسي، وراحت تقرأ في كتاب. وعندما جاء الجنود ليفرقوا المظاهرة تكاثف الناس، واعتلى شاب الأكتاف. التهبت السماء. وعندما وصلت المظاهرة إلى "سنتر التموين" سقط الشاب برصاصة فاختفت الجماهير تماما. تكاثر الجنود حول الشاب... كان فمه يفصح عن حب كبير للشمس باعثة الضياء.. وبالرغم من انه ميت انتفض الضابط للنظرة المطمئنة في عينيه.. وبعد لحظة صاح بجنوده في غضب:

– ادفنوه.

ركب الضابط سيارته. اقترب جنديان من القتيل. انحنى احدهما يتأمل جبين الشاب.. يرتجف. ما له ينتسم هواء مشبعا بحرارة الشمس؟، وتمتم موجها كلامه إلى الآخر:

– مسكين لقد قتلته الشمس.

– لم يعرف كيف يموت؟

– وهل تريد ميتة أفضل من ذلك؟

– وما معنى موته؟

– لقد ظل يهتف للشمس بحرارة.

– فقتلته.

- أعجبني ثباته.

- كان ينطح صخرا.

- المهم الإيمان.

- وبعد ذلك.

- تمنيت أن أكون مثله.

- فتموت..

- على الأقل أكون قد فعلت شيئا.

- و يموت أولادك من الجوع.

في الطريق بدا الزحام.. أخذت عينا شاب ترمقان الفتاة الجالسة في الشرفة، هرب إلى الشمس... ساطعة مستديرة.. على عرشها في نصف السماء..

لو ظل الشاب حيا ماذا عساه يقول؟، لم يحتمل النظر إلى قلب الشمس إلا ثانية واحدة.. وتمتم لنفسه أنه سيظل يحبها حتى ولو قتلته.. تجمعت أساريره في تقطيبة متذكرة.

وسكنت في عينه نظرة تأمل ثم دمدم:

- لقد مات من اجل الشمس.

- من؟

- الشاب.

- الشاب؟

- قتله الليل غدرا.

- لا افهم.

- كان يظن انه بقتله يختنق النهار.

ويتنهد ثم يواصل:

- ويمنع الشمس من الضياء.

قالت برجاء:

- ما لك تتحدث إلى نفسك؟

قال بلهجة غاضبة:

- لا تكوني ميتة الحواس.

في المساء تجمع أهل القرية.. كانت السينما بالمجان، فهرعت الصبية والنساء إلى ساحة القرية.. أوشك طفل صغير أن ينفق تحت كتل الناس المتزاحمة لولا أن جنديا صاح في الناس ليبتعدوا. وبفضل النبرة الامرة نبت الخوف في الصدور، وتراجعت الأقدام في رحلة عالم مشحون بالشعور بالألم، وقالت امرأة عجوز وهي تدق على صدرها:

- يا خسارة شبابه.

وقال رجل عجوز كان يقف بجوارها:

- قتله الملاعين.

- يا لا عداء الشمس.

تساءل طفل في الحادية عشرة:

- لماذا يا عمي؟

- لأنه يحب الشمس.

فتأوه الطفل ثم هتف:

- يا لا عداء الشمس.

وصاح شاب برونزي وهو يلوح بيده:

- الويل لا عداء الشمس

سرت الحماسة في الصدور، ارتفعت الأصوات في الحناجر، وأخذت تعلو وتعلو:

- الويل لا عداء الشمس.

سارت المظاهرة باتجاه مبنى البلدية. تلوث غبار الليل بالوعيد. اختلطت الهتافات بالسحاب، الفتاة التي بالشرفة تضوح

الكتاب.. تشترك في المظاهرة.. ويرفع صوتها بنهيب متدفق:

- لا حياة لا عداء الشمس.

انتفض صارخا:

- لا حياة لا عداء الشمس.

تساءلت بانزعاج:

- علي، ما لك؟

وهو يجلس مرتكبا:

- لا تسأليني شيئا .

- من هم أعداء الشمس؟

- قلت لا تسأليني شيئا.

فقالت بعتاب:

- أنا خطيبتك.

وهو ينهض بانفعال:

- أنت لا تحبين الشمس.







كوابيس الشرق

سفيان رجب

القصيد الفائز بالمرتبة الأولى في جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعام 2007

-I-

الشَّرْقُ يحلمُ،

فاتركوه على وسادته الممزّقة القديمةِ،

والحصيرة

وأخرجوا فورا، على طرف الأصابعِ

إحملوا ذهبَ المتاحفِ، والمخازن،

والمتاجرِ، والمنازل،

والمساجدِ، والمعابد، والكنائسِ،

والمقابرِ...

واتركوه ينامُ عامًا واحدا

يرْتاحُ منْ صخب الحظائر

ليس ثمّةَ زهْرةٌ مخفيّةٌ عنكم

ولا شجرٌ غريبٌ عن أناملكم

ولا نبعٌ،

ولا حجرٌ،

ولا إبلٌ، ولا عطْرٌ...

فماذا تفعلون هنا ؟

بماذا تحلمونَ على سرير الشّرْقِ؟

"ماركوبولو" مضى

زمن الأساطير انقضى

والشّرْقُ ما عاد اكتشافا

فاخرجوا فورًا على طرف الأصابعِ

واقفلوا الأبوابَ عند خروجكم.

سنقول للأحْفادِ: كانوا طيّبينَ

إذا سهرْنا ليلةً في بيتنا الشّرْقيّ

ننصحهمْ:

- بحبّ بناتكمْ

- بقراءة الشّعْر الحديثِ ل "آزْرَ باوند" و"إليوتْ"

- بلباسكمْ، وشرابكمْ (لا بأسَ)

فارْتاحوا قليلا منْ مراقبة اليمامِ

على النوافذِ والشّواهدِ

منْ متابعة الكلامِ

على الأساطير القديمةِ والقصائدِ

اتركوا التاريخَ يرقدُ في المتاحفِ

واحلموا معنا إذا شئتمْ

بإنسانٍ، غريزته تفيضُ بكارةً

قاموسهُ: ماءٌ وأعشابٌ

وحكمته القصيدة والقيثارة

احلموا معنا إذا شئتمْ

على شجنِ المزاميرِ الرقيقةِ والدفوفْ

في قريةٍ عربيّةٍ تقتاتُ من كرمِ السّماءْ

أقدارها مخفيّةٌ بين الكفوفْ

وضنونها مشغولة بالنارِ والأنهارِ

في وهجِ الحقيقةِ.

احلموا معنا إذا شئتمْ

على شجنِ المزاميرِ الرقيقةِ

أوْ على عزفِ البيانو

فوقَ جسرٍ في "فيانّا"

بينما يتساقطُ الثلجُ الموردُ بالغروبِ

على أصابعنا النحيفةِ في المساءْ

سنكون مثل الطيرِ

تبني في سواحلِ "غينيا" أعشاشَها

وتموت في "كندا"

فلا وطنَ لها غير الفضاءْ.

-II-

ماذا تصوّرُ أيها الجنديُّ

في لحظاتِ راحتك الطويلةِ

فوقَ مدفعكَ الثقيلْ

عابثاً بالبُندقيةِ

في حدائقِ شرقنا المطعونِ!؟

أزهارُ الخزامى

إذْ تميلُ على شبابيكِ السّجونِ

تثيرُ زوبعةً

مِنَ العطرِ المنوّمِ والشّجونِ

حزينة وجميلة تبدو

كأحلامِ العبيدْ.

نخلٌ يصفرُّ في ليالي الرّيحِ

تجلده خيوطُ الكهرباءِ

تساقطتْ سعفاتُه الصّفراءُ

فوقَ مزابلِ الإسمنتِ

والخزفِ المهشّمِ والحديدْ.

وإوزّةٌ مذبوحة

في نهرِ "دجْلة"

تستحمُّ، وهالة الدّمِ حولَها

كقلادةٍ منْ جلّنارٍ فوقَ جيدْ.

ماذا تصوّرُ نَيّها الجنديُّ؟
قُلْ ماذا تصوّرُ؟
سينما الشّرق الحزين
طفلٌ عراقيٌّ
يبيعُ الوردَ والأحلامَ
للزّمن البخيلِ
على رصيف الموتِ
لا أحدَ يمدّ له يدًا
لا عاشقًا متعطّرًا بالشّوقِ
يأتي مُسْرِعًا
كيْ يشتري منه ورودًا
أوْ معلّمة تعاتبُهُ
لأنّهُ لمْ يداوم درْسَهُ هذا الصّباحْ.
يمْشي وحيدًا
ضائعًا بيْن الشّوارع،
والعصابات الخفيّة، والجنودِ . . .
كريشةٍ بيْن الرّياحْ.

-III-

الشّرْقُ يُسْكنكمْ، يدفنُكمْ
فكَيْف تخزنون الشّرقَ، كيْفَ!؟
وتجلسونَ بلا بيوتٍ في عراء جنونكمْ
ماذا ترَوْنَ إذَنْ؟
وقد كسرتْ أصابعكُمْ زجاجَ عيونكمْ
ماذا ترَوْنَ سوى،
هشيم رؤوسكمْ وضلوعكمْ وقلوبكمْ . . .
بيْن الحكايات التي لمْ تسمعوها
في ليالي الصّيْفِ
ترْويها العجائزُ
بينما القمر الحزينُ
ينامُ فوْقَ سريره الليليّ
يحْلمُ بالنّوافذِ،
والصّبايا،
والرّبيعْ . . . !!!
تلك الحكايات التي لمْ تسْمعوا منْها
ولوْ أمْثولة، أوْحكْمةً،
أوْ آهةً لا غيْر
آهٍ، ما أشدّ جفافكم بيْن الينابيعْ!
الشّرْقُ يُسْكنكُمْ، ويَسْكنكُمْ، يدفنُكم
فكَيْفَ تخزنونَ الشّرقَ، كيْفَ!؟
لعلّكمْ لمْ تقرؤوا لوْحاتِ "ماتيس"
وهْو يسْكُبُ قهوةً طنجيّةً
أطيافُها الخضْراءُ تصْعدُ
فوْقَ أجسادٍ ممدّدةٍ على بُسط الرّمالْ

ونعلّكمْ لمْ تقرؤوا أشعارَ "بودْلير"

وهْوَ يركضُ بيْن صحْراء "الجزائرِ"

يلقط الأقمارَ مِنْ بحْر الظّلالْ

ولعلّكمْ لمْ تسْمعوا "فيْروزَ"

أوْ "نُصْرتَ علي خانْ"، أو "زكي مورانْ"

حفيف النورِ ينبْضُ

فوْق أرض الحالمينَ

يشدّهمْ منْ خيْط نشْوتهم

إلى جهة الجمالْ.

-IV-

الشرقُ: ذاك البلبلُ المأسورُ

في قفص الخرافة والغرابةِ

قيلَ كانَ يعيشُ في أرض الحكايةِ

دِيْنصورٌ لاحمٌ

لمْ يبْقَ منْه سوى

نشيدٍ خافتٍ

كأنين هرّ جائعٍ

لمْ يبْقَ منْه سوى نثارٍ أزرقَ

هو بعضُ سِحْرٍ

منْ زمنٍ ضائعٍ

ها نحْنُ نركضُ

بيْن دائرةٍ تسيّجها الخرافهْ

متشنّجين كبرْكة الألوانِ

محْترقينَ بالشّجن القديمِ

وميّتينَ بطعْنة السّنواتِ والكلماتِ

في أوطاننا – المَنْفى.

في غيْهب المجْهولِ نرقصُ، حاملينَ شموعنا

لنضيءَ منْطقةً من العدم المزيّنِ بالدّعاءْ

في رعْشة الأشياءِ بيْن دموعنا،

قلْنا نثيث شجوننا للرّيحِ والأشْجارِ

واشْتعلتْ مواسمُنا بأعراس الدّماءْ

ضاقتْ على أجسادنا قُمصانُنا...

حتّى تكاد تكون لحْمَ ضلوعِنا،

وتشابكتْ طرقاتنا محْفوفةً بالشّوْك والأسْلاكِ

تُفضي كلُّها لجهنّمِ الحمراءْ.

هرمت ملاحمنا،

ونحْنُ نعيد للخلفاءِ

إملاء الجدودْ،

ونشيد الأسْوارَ

خوْفًا منْ تتارٍ قدْ يعودْ.

في جاذبيّة شوْقنا وحنيننا

للأرض والأسلافِ
تبتدئ مدزنة
وسيجدُ مواجعَنا بأزهارِ الوعودْ
وتشابكتْ أحزانُنا بصراخنا بغنائنا . . .
في مشهدٍ كاريكاتوريٍّ
تُزيّنهُ الورودْ.
قد لا تكون لنا مجاذيفُ تحرّكُ فكرَنا وشعورَنا
منْ بركةِ التّقليدِ، منصهرينَ في لغةِ الضّفادعِ
(مثلما قلْتُمْ لنا)
قدْ لا تكون لنا رؤى في ليْلِ حيْرتنا الطّويلةِ
مختفينَ وراء خيْمتنا الوثيرةِ والمخادعِ
(مثلما قلْتُمْ لنا)
لكنّ في أعماقنا قمرًا،
ينزُّ شعاعُه الورْديُّ منْ أرواحنا
قمرًا ضئيلاً
لا يزال يقاوم العتْماتِ والنّسْيانَ
بيْن جراحنا .
قمرًا يضِيءُ حقيقةً مرْبوطةً بسرابنا:
أنّ الحياةَ تُفكُّ منْ شدق الزّمانْ،
والجنّةَ الفيْحاءَ تُقْطفُ منْ مواسير المكانْ.

- V -

أنتمْ ونحْنُ، مسافةٌ في الوهْمِ
أحذيةٌ ترقّعها الخرافةُ
يشْترها العمرُ، للسّفرِ المؤجّلِ للخلودْ .
شبكاتُ تحريفٍ وألْغازٍ
تقيّدُ أرضنا وسماءنا
بيْن الحواجزِ والحدودْ:
(صحراتُنا/ أنْهاركم، واحاتُنا/ غاباتكمْ، خلْفاؤنا/
أشْجاركُمْ، تاريخُنا/ تاريخكمْ، قرْآننا/ قرآنكمْ، ثوراتنا/
ثوْراتكمْ، إنْجيلُنا/ إنجيلكمْ. . .)

تعبت قريحتنا تدرّبها على إيقاعِ صرْختنا
وطعْنتكمْ، سنصْمتُ بعْدَ هذا القوْسِ(. . .) حتّى
نكْتفي:
- بالأرضِ نغْرسها نخيلاً حين ينْسانا الشّفَقيُّ "تموزْ"
- بالنّسْلِ نبْعثُه جنودًا ضدّ حكْمتنا العجوزْ .
- بالنصّ ننْقشهُ على جدرانِ عزْلتنا
سنصْمتُ بعْدَ هذا القوْسِ(. . .)
حتّى نكْتفي بذهولكمْ مِنْ صَمْتنا .
فلنا مشاكلنا التي لنْ تفْهموا منْها
سوى تأْويلكمْ،
ولنا حسّاسيّاتُنا، ولنا هواجسُنا،

لنا حسُّ الطَّريدةِ في صباحِ الصَّيدِ
كيفَ نفسّرُ الألغامَ في قبلاتكمْ مثلاً
وكيف نفسّرُ الأغلالَ في تلويحة اليدِ
ثمّ كيف نفسّرُ الأصنامَ فوقَ رؤوسنا
تلكَ التي نُحتتْ بأزاميلكمُ!!!

ها نحنُ نُنشدُ صامتينَ
كتابةً في اللّيلِ
نرقصُ واقفينَ
مقيّدين بحبلِ حكمتنا
نقيسُ ضريحنا المُمتدّ

منْ أرضِ العراقِ إلى ضفافِ النّيلِ
نكتب قصّةَ الشّرقِ التي لا تنتهي
متحمّسينَ لكلِّ نجمٍ مُشرقٍ
ومطمئنّينَ ظلالنا بيْنَ الخرائبِ
أنَّنا لنْ ننتهي،

لنْ ننتهي.







وئيدًا أحفرُ في جليدٍ حيّ

طه عدنان

القصيد الفائز بالمرتبة الثانية في جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعام 2007

يُخبّئني
الفأرةُ اللعينة قرضت قصائدي
فيما ألامس رأسها المتقافز عبثًا
كهرّ هرمٍ أعيتْهُ الحيلةُ
وبردُ المفاصل
تبًّا للكمبيوتر
ولقرصه الصلب المزدحم
كحمام النساء في حيّي القديمْ
تبًّا لي
وأنا أزجّ بالشعر
في مضارب التّشفيرْ.

يارب، مالي والتكنولوجيا ؟
كنتُ فيما مضى
أخطُّ أشجاني
على صفحةٍ بيضاء مثل هذي
ولم يطل قطُّ يدي العطب
واليوم،
ها زيتونة عمري تشكل أوراقها
في الطريق إلى غابة الثلج
الإوزات التي كانت في البحيرة المجاورة
نفقتْ
وجثة الصيف الملقاة
وراء سور الكنيسة
لم تجد حارسًا آخر غير ديسمبر
وغير البرد الذي تنفثه قاطرة الكهرباءْ
وأنا مثل هاتفٍ مزكومٍ
ضيّع حرارته في مكالمات صمّاء
أواجه الشاشة بأحلام متيبّسة
وأصابع تصطكّ

لكأنّي أُراود القصيدة عن سرّها
بضوءٍ كذِبٍ
ومفاتيح خرساءَ.
لكأنّي أحفر وئيدًا في جليدٍ حيّ:
أكتبُ القصيدة تكنولوجيًّا
لتسقط القبّعاتُ في حبّها
ومظلاتُ العجائز
فيكتب عنها ناقمٌ أدبيٌّ
خبيرٌ في شؤون الشعر والعولمة
أعني الناقد ذا النظارتين السديدتين
مُذْ قرأتُ له كلامًا طليعةً في الحداثة
وأنا أرسم الحلم مكعّباتٍ
ومثلثاتٍ وأنصافَ دوائر
وأكتب عن الشعر في الزمن الافتراضي
عن الحب في عصر الذكاء الاصطناعي
وعن مواعيدي الغريرة
في حدائق الانترنت.

ضيّعتني الانترنت
بدّدت دفئي الباقي
ولم أجن منها سوى الوحدة ..
والقلقْ
فأصدقائي تائهون
في سوق المضاربات الغرامية
منهمكون في كتابة الرسائل العابرة للقلوب
والقارّات
يعرضون حرارتهم الفصيحة
ولواعجهم المترجمة
على مانكانات النوافذ الإلكترونية القارسة
يبدون متحذلقين وودودين
كنبلاء فرنسيين
متيّمين وولهانين
كعشّاق الواحات
لكنهم لا يفكرون إلاّ في أوراق الإقامة
والأغطية التي لا تكفي
في أسرّةٍ مؤقتةٍ على الدوام
ثمّ ها هم ينقرضون من حولي
واحدًا
واحدًا
تستقبلهم شقراواتٌ بمعطف

يُرضعها البردُ
في منفى الأشدّ ضراوةً
تبًّا للحب الإلكتروني
ضيّعهم تمامًا
كما ضيّعتُ عيديْ
دمعاتها السّخينة.

تائهٌ، لستُ أدري
كيف أَردتني الطريق
صديقًا لنواياها الغامضة
غامضٌ أفقي، وعمري
ضائعٌ مثل خطايْ
آهٍ كم كانت حروفي مزهرةْ!

حتّى البكاء لم يعُد مُجديًا
ليُسعِف روحي البردانة
أنا القادم من جهة الشمس
محنتي هذي البلادُ المطيرة
أنا القادم من جهة النخل
هائمٌ على وجهي
في صحراء لا تشبه الصحراءْ
أُحصي خساراتي
فلا تكفيني الأصابع
تائهٌ، والحيرة عكازي
طائرٌ رغم أنفي
أسأل الغيمة في عرض السماء:
متى نبتت لي الأجنحةْ؟

مثل أصحابي هناك
كان لي بابٌ ومفتاحٌ قديمٌ
وسماءْ
كان لي دفترُ أشعارٍ
سريرٌ ورفاقْ.
لكن أغوتني قصائد سركون بولص
أغواني أدب المهجر
منذ الرّابطة القلميّة
حتّى آخر قصيدةٍ مجدّدةٍ
لشاعرٍ عراقيّ
ينتظر الاعتراف به كلاجئ
في الدّانمارك
صديقي هشام فهمي

دعك من الحلم عبثاً
بالهجرة إلى سويسرا
واحفظ لقصائدك
شراستها الأليفة.

يا لقصائدي الأولى
كانت حناجر الرّفاق
تُشعل النار في الأروقة
والرّدهات
بأكفهم الجائعة
كانوا يضمّون قصائدي
إلى أحلامهم:
"وحين اندفعنا
إلى باحة القلب
فريقٌ تجمهر
ذات اليمين
ونحن انتبذنا
ذات الغضبُ
شربنا عيون المسار المُدمّى
وبحنا بما في الدّما
من لهبٌ..."
كان اللهب يتطاير من أرواحنا
وكان الرفاق يحلمون ويفرحون
ويحزنون ويموتون باسمين.

أذكر حزننا
يوم حلّقت روح شباضة*
في الأعالي
تاركةٌ الجسد الفتيّ الصّامت
يُحدّق بشماتةٍ في ذعر الجلادين
أصبح السّجنُ سجنَهم
وكانت روحه تسامرنا
خارج الجدران
كان الرّفاق جميلين وشعراء
حتّى في حزنهم
وكتبتُ أُنادم روح رفيقي:
"القبر ثانيةٌ...
وإنك متعبٌ يا صاحبي
والبحر يقتل غيلةً
والأرض تفتحُ جرحها للعابرينْ

وتُشاع إنك عابرٌ

لكنّك ابن الأرض

فارسها الحزينُ. . ."

آهٍ كم ضيّعتنا المنافي التي من سرابٌ

لا نار في أحشائنا

لا ماء. لا ورد في الشبّاك

ولا خطوط على راحة الكف

فما الذي تبقى؟

هنا مجرّد سَياسرين محترفين

يُقايضون آلام شعوبهم ثمنًا قليلاً

ولا يتورّعون عن لعن أسلافهم

أمام أول شقراءْ

وحين تضيق بهم أسباب البغضاء

ينهشون بعضهم

كذئاب ثورية.

تبًّا لهم

لحديثي النضال منهم

تستقطبهم الجعّة

في المظاهرات الراقصة

وتأسرهم بساريات الشمال الملتهبات

فيصمدون بجانبهن

إلى آخر العواء

في مظاهرات الدفاع عن حقوق الدّببهْ

أما التماسيح

الطاعنون في المقاهي والخسارات

فيبدون في مجالسهم الهادرة بالضواحي

كأنبياء متقاعدين

ضيّعوا مواعيدهم مع المعجزاتُ.

تبًّا

هذا الضياع البارد يُكبّل أنفاسي

بهواءٍ كالزجاجْ

والشعر الذي سيسلّ روحي

إلى حيث الدفء والشقاوات القديمة

لم يعُد دلوه يدرك الأعماقْ

لكم تغيّرتُ

ملامحي القديمة

تسيل من وجهي

لتسقط على البلاط الأخرس

ولا شاهد على ما يحدث

لم أعد أسمع نباح الكلاب في الليل

ولا صياح الديَكة في أوّل الصبح

لم أعد أعرف وجهي في مرآة المغسلة

لم يعد فيّ

ما قد يدلُ عليّ

ولم أعد أملك غير هذه

الأعضاء الباردة

الأعضاء التي تحسُّ بالبرد وتنامُ

تتغطى بملاءات القطن

ولا تدفأ.

لم يعد فيّ ما يدلُّ على أحلامي التي كانت

حتّى القصائد خانت حاجتي إلى أطيافها

الشفيفة المجنحة

حتّى الشعراء، هل غادروا؟

يحيّرني أمرُ هؤلاء الشعراءُ

فالعشاق يؤلّف بين قلوبهم الحبّ

والمؤمنون تجمعهم طاعة الله

الصالحون يتحلّقون حول شمعة الفضيلة

واللصوص يضمّهم السجن إلى أسرارهم

السكارى فنارهم الكأس في بحر الظما

والمخبرون تجمعهم الأخبار السوداءُ

وحدهم الشعراء تفرّقهم القصيدة

لكنني لستُ شاعرًا

فقط أحسُّ الألم قارسًا، وأقول

هذه ناري

أمدُّ يدي لألمسها

فتحرقني ألسنة الجليدُ.

بروكسل- أواخر 1999

*عبد الحقّ شباضة: مناضل طلابي استشهد في أواخر الثمانينات على إثر إضراب عن الطعام خاضه ضمن مجموعة من رفاقه المعتقلين بسجن لعلو بالرباط.

شهقة الطيران

ميداني بن عمر

القصيد الفائز بالمرتبة الثالثة في جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعام 2007

. . . .

. . . . .وأُعلِقُ في لَهاة العالم العلويّ

إسورةً. . .

فيجرحني الصياحُ

رئتي دخانٌ غامقٌ من خلف شُبَّاك الشفاعة

قال لي: . . . أرَضيتَ؟

قُلتُ: بلى. . . .

ولكني نسيتُ خيوطَ نعْلي في مصبّ النهر

والرؤيا أقاحُ

والبرقُ يحرسُ دفءُ ضلْعي

من ظلام النبض

نبضي كوبُ ماء راجف في كأس راقصة بعُرس الزّنج

والنيران تقضم لوز كاعبها

وأسقطُ في فراغ الشمس مبتلاً كأضحية

فكيف تركتمو جسدي بدون جنازة

لغراب عمري. . .

الريحُ تُركني وترجعُ

ثم تُركني وترجعُ

ثم تنساني على جُدران زمزمَ

نازفًا . . .

في سبخة النمْل المقدّس

جبهتي أفقٌ خرافيٌّ

وتأويلي براحُ

* * * *

وسقطتُ من أعلى

لأمسك حيرتي

فبكى الشَّجرُ

وتساقطتُ خلفي النجوم تشدُّني

ودمي على الألواحِ ساحُ

وسقطتُ من أعلى

لأقبض رعشتي

فتشاهقتْ خلفي فضاءاتٌ تطيحُ. . .

تلفني بفحيحِ حرقتها

وتترك لي عُلوًا فارهًا

لحرير نعشي

كي أطيرَ بلا سراحْ

والوقت أشهبُ في عيون الطائرات

وفي عيون الهدهد العالي على ظنِّ الرِّماحْ

لا . . . لا سبيلَ سوى سقوطي في زجاج حقيقتي

إنّ الفراشة فوق كفّ النار أمّي

والمدى موتي المشعشع فوق كأس الكون

ها كفّي تفحّم بالكواكب غَبْرةً

وفمي تلطّخ بالصباحْ

* * * *

وسقطتُ من فوقي على عنق العناصر

حين تهوي الأرض مثل ذُبابةٍ في رغوة القدح الذي . . .

يمدُّ لي . . .

ويحكُّ أذني نيزكٌ سهرانُ

تنفجر الجهاتُ على تخوم أصابعي

وأنا أدغدغ فروة الحرف الأليفِ

فلا يعضُّ يديَّ جرو الوعيِ

والدنيا نُباحْ

مازلت منزلقاً على فخذ السماء

خجلتُ . . .

غضّتْ رأسي العاري بمِزْرهِا المنقّطْ

ذُبْتُ فوق حنيب خفقتها

رذاذاً سُكَّرِيًّا

طار فوق فم الشياحْ

مازلتُ ألحسُ إصبعي

وأنا أفكّرُ في بحار النحل خارج شرفتي

سألطّخُ الجدران بالعسل المذوّب في اسْم من أحببْتُ

هذا السبتُ . . .

كي لا تغرق الطُرقات بالأرواح

معشوقٌ أنا . . .

وأسيلُ فوق رطوبة القُبلات

تمضغ ورد لحمي تحت ماء العرْش

تَرضَعُني أماني الناسِ

قبل دخول رأس العام في ثقب ابْرة

ستَخيطُ عيْني تحت ضوءٍ راقصٍ

في حائطِ البشريةِ الأولى . . .

وفي جفني جراحْ

عنبٌ على ثغري

استفقتُ . . .

وغيمة نفضتْ سريري فوق سقف المسك

صحتُ . . . !!

إذْ بأصابع امرأة على شفتي تحطُ كنسْمةِ التفاح

دختُ . . .

أمسُّ رأسي في خواء

ولا هواء على يديَّ

يحوم صوتٌ غامق فوقي كقبة لؤلؤ يسودُّ صاح:

- أكُلُّ هذا الريش فوق سطوح عصرك

- ثم طرت ولا جناح؟!!

وجه يسيل على غمامة ذلك القبر الممدد في المشارقِ

خلف ورد أزرق يعلو وراء الشاطئ العظميِّ

صمت يابس تتكسر الأذهان فوق حواسّه

واللون يُسند رأسه

للإنزياح

الموتُ قبعة الوجود

ولا طيور على الحديقةِ

متْعبًا أضعُ الصَّباحَ على كُورتَزِ ساعتي

ولبستُ ثوبي مسرعا

فتعثرتْ قدمي بجمجمة الحضور

الموت قُبلة عاشق تحمرُّ في خدِّ الغيابِ

الموت دفءُ حارقُ الشفتين

يا جسدي المُصَهَّدَ في العناقِ

أدر سماءك.....

جسدي غمامة زوبعهْ

جسدي الغمامة والغلالةُ والغروب الغضُّ

غابةُ غادةٍ تُغبي عن الغول المغامز

غيمة الغرباء...

يا جسدي المُعفَّرَ في غرام الغيب

غُمَّ على فم الدنيا لتصرخ:

- آهٍ منك ومن سُعال الصومعهْ!!

كتبٌ مُنشَّرة على الأشجارِ

أغمضُ خلفها جفني

وأصعدُ باذخ الرؤيا

على أسلاك ناي مال كي أمشي معهْ...

وطرقتُ بابهُ حافي القدمين

أرجفنُ مثل جمرٍ بائتٍ في ليل سيناءٍ

طرقتُ...

فخرَّتِ الأكوان رُمَّانًا على قدمي

ولمَّا أسمعهْ!!

عيني على جبلٍ.......

.......وعينٌ تدمعهْ

....

كي أرى كفني.....

على كفن الرياح...؟!!

وادي سوف: 2007/01/01

* * * *

وداعا أيها الغار المقدّس...!!!

صديقي شعباني

1

تسايرنا الخطوات،

تطالعنا البسمات،

وحلم يحطّ على راحة الكفّ ؛

هل يستّبينا الجنوب؟

ورائحة القمح بين انكفاء البيادر؟

هل يرتدي زمن الاخضرار المواجع؟

وهل-

عندما تتوّتر بوابة القلب-

يجثو العراق على نخلة في العراق؟

وتغفو بأحزان بابل كلّ الصّفات؟

متى السّكرة المشتهاة؟

متى همسة في الجليل تتوق

لذكرى؟

وذكرى تتوق لبيّارة في الجليل؟

متى - يا إلهي- أحنّ،

كما كلّ من خبأ التّين في رحله

وهو يدني الصّحارى من الماء-

للماء،

في الماء خمر النّدامى؟!

إلهي-

نشيدي يعمّد تفاحة الرّوح ،

والقلق الدّائريّ يفتّش عن سمرة الأحرف المستعارة.

بحثت عن الزّورق المتهدّل بين الشواطئ،

عن سوسنه.

عن مدن هرّبوها بعيدًا،

وعن ساريه.

تقتفيني،

لأعرف أنّ المحبّين،

كلّ المحبّين، عفّروا آخر الكلمات،

وقد نذروني ببيتّين من عشقهم:

"ربّما قد تموت المدائن خلف الخطى... ربّما،

ويعيش المحبّون من نظرة واحده...! "

كم عددنا الخطى:

واحده،

اثنتان،

ثلاثون حظّ زماني؛

وكم عدّدتني الخطى:

رحلة،

رحلتان،

ثلاثون سيفاً أصاب القدع،
ثلاثون رمحاً يقسّم بهو الخليج على القادمين،
مئات المدائن تندب خلفي ضياع النخيل،
وتهرب من سلة المهملات. . . !
كفى - يا حبيبي-
كفى.
وتنكفكف قناديل حبّ بنيذه
من تيهنا في المحال.
كفى-
لست ظلاً.
كفى-
لست خلاً.
كفى-
لست إلاّ،
ولا، لن أكون سوى غفوة العير تحت الرّحال. . . !!
وحيدان يعلكنا الصّمت ؛
قل ما تشاء. . .
دخان وشارع،
ولا شيء يحجب رؤيا المضائق؛
قل ماتشاء. . .
دخان وشارع،
ولا شيء يحجب رؤيا المضائق؛
قل ما تشاء. . .
طرحت رماد حزيران خلفي،
جرعت حنين المدينة في هرب لا يعود،

فقل، يا حبيبي، متى يفتح الله كلّ السّماء؟
وحيدان،
لا أرض نرتاح فيها،
ولا سمرة تدّعينا إليها لكي ننتسب،
لا خريف على شاطئ الرّمل،
لا مطراً في بريد الوداع.
سنرتاح. . . !
هلا انسلخت من الصّمت؟
قل أيّ شيء:
- تضرّج بحمرة منفاك ،
- اقتل مريدك،
- اهج المدينة.
قل أيّ شيء،
فإنّي سئمت جمال المنافي/
سئمت الصّباح وطعم الغناء!
حبيبي:
- لماذا يطاردنا الّتوت؟
- لماذا نهرّب سرّاً بقايا المدائن،
والله يقتصّ من جرأة الموت/
من سفوحنا دما على أعين الماء؟
قل: -أيّ إثم جنته يدانا،
ومن- حين أبعدنا التّيه-
يا تيهنا المستحيل:
يخبئ في كلّ أروقة الليل
أولى امتزاج الحروف وشكل الزمان؟

سننسى–

نعم.

سنحمل في الخوف حزن الرّصيف–

نعم.

سنحبل غار المدينة في البحر–

كلاّ.

نحار؛ نحاور نفسينا:

- ياصمت بابل كن نجمة ؛
- يا بهو قرطاج مدّ انسكاب الرّحيق،
- ويا باطر الشعر بعثر خريف القوافي،

لكي يزهر القلب في سلّة الأقحوان.

سننسى–

استرح، يا حبيبي، على خدّ ظلّي؛

ودع للزّمان حدود الزّمان،

ودع للمكان انطفاء المكان،

وهيّا إلى حيث يلتحف النّخل شكل الضّياع،

ويحترف اللّيل جوع الشّوارع،

كي ننتهي–

رحلة/

وكي ننتهي–

غفوة/

وكي ننتهي–

بين ضلع الزّمان/

وبحر المكان!

2

هنا، مرّة ثانية ؛

تولد المدن السّراب، ويرحل ملح البساتين بين السّماء وبيني؛ أرى من بعيد مزامير داود ترقص في بيدر التّوت، قرطاج تعلو وتعلو، وسيفا يهاجم ناعورة الماء. هذي سفائن عوليس تحجب بهو البلاط... بعيدا على شاطئ الحزن. كم سنة وشّح الحبّ مرجانة البحر، ومن ذا يعلّق متراس بابل خلف المحيط، ومن غيرك الآن يحتسي خمرة المهرجان، حبيبي. ستولد في جبّة الله، من فرح القادمين وهفهفة القلب في خوض النّخل، إلياذة السّفر المتعتّق شوقا وتين. وتولد أسماؤك المترعات بأقباء كلّ القصائد؛ طوبى لبوّابة اطّور، طوبى لمن دقّاته حروف التّاريخ، من ألف عام، بلغز المعاني، فلم يكترث للذين يدسّون أحلامهم رقية بوشيش الشّموع وسرّ الجراب. متى سوف تأتي، ويأتيك من هرب المتعبين سباتي. حبيبي، متى سوف تهرب من كلّ حلم، ومن كلّ عمر، ومن كلّ نجد، ومن كلّ فارس... غبار مسافات حبّ بنيناه بالشّمع، سحر نثار الورود بباحات كلّ الغزل. إذا متّ قبلي –وإن متّ بعدك: أمل للضريح نواقيس بلبيس، واكتب نشيد النجوم على الشّاهدة:

"سوف يحرقنا اللّيل مثل القمر،
سوف يأتي الخريف بأحزان أيلول،
يأتي الندامى، وكأس النبيذ وبعض من الذّكريات."

هذا، مرة ثانية،

لا تقف في ممرّ الخرائط، لا تحترف لعبة الاختفاء، وهرّب خطاك بصدارة القلب. ازدم من الشّارع المستطيل مذابح نيرون كي يصطلي بضياع المدينة أهل المدينة. هدهد ليالي المريدين، واكتب عن الجوع كي لا تجوع. سيدخل من فوهة القلب سرب النوارس، قد لا يلتقي ساحل التّيه نجماً أخيراً وبعض الحروف... بلى، تستحيل القصيدة يختاً يجدّف في القلب، يصحب سرّ النخيل على دقّة الرّوح، بين اغتراب الشوارع... عوليس! من قرأ البحر واحترف الحرب السّامريّ... خوار... خوار. ولا شيء في مدن الملح. طروادة النّار أعطت حصان الجزيرة كلّ المفاتيح وامتدّت الأغنيات على سحنة الآلهة. وحدك، الآن، عوليس: إسفنجة، دارة وامتداد. تليك الأصائل، يشربك الماء مثل القطا... شاطئ يرتخي. وحدك، الآن، عوليس: شرنقة وهديل يمازجه الامتلاء!

بلى... يا امتداد المسارات، يا أفقا ليلكيا، ويا آخر الليل في وبدء الكلام. بلى... يا رجوعي إلى آخر الظلّ، يا نسف جرحي لجرحي، ويا آخر الأنبياء، ويا واهب الانتماء. بلى... مدن المهرجان المهرّب/ خارطة جمّعت مبعدها من النّشوة المحرقة. آه... آه، لنبعد قصاص النّشيد، ونسكب بقايا الدّموع، فأرض البنفسج- هذا الشّتاء المفاجئ- تسلّ عمق الشوارع/ تهرب بين الخطى. آه من عوسج البحر/ أرض البنفسج- هذا السّراب- يبدّدها الفجر فوق المضائق/ أرض البنفسج حلم الحقيبة بين الدّفاتر والسّفر المستمرّ، وطعم المحيطات مرّ، وهمس التّباريح مرّ، وتقياك يا جوع روحي قرّ وصرّ. وآه...!

بلى: أوّل البذر/ ما تشتهيه بعمق وما يشتهيك؛ وما يعتريك طويلا نؤمن أنّ انقسام الخليج توحّد روحين في جسدين، وأنّ انسياب الحنين جنون، وأنّ مسافات تحدّ/ تمدّ/ ينكسر العمق فيها وتأتي لتمضي، فلا مدن التّوت برّ ولا أنت. تموّج على نغم العود، شيّد على دمي المتخثّر بهو البلاط وسور الحديقة. وآه، لكم، إن سألت، تألّمت مثل الخزامى؛ فهات مدامك، هات انسكاب الموشّح في شفتين: أريد اليماما... أريد الهديل المرصّع بين السّامي على خانة في المقام، أريد أترجم ما لا يترجم، فهات المدام، أريد اليماما...!

* * * *

أشر ببنان لكأس المدام ** تعانق صدى الوتر المستهام
وجمّع فؤادك حيث انتهيت ** هنا، يا حبيبي، يماط اللثام
فإن صار فيك الهوى مستطاباً ** وأرقك الصّمت حين استقام
تمهّل على مترعات الكؤوس ** وهات: عقيقا صبا أو هزام

المثلوي في 1999/10/02

بريء من اللون

أحمد رحمون

صباحٌ قويٌ
واضح كالظلام
يتأمل هذا العدمِ
يا غيمُ
هل شجر الورد، ألوانه
هي من مائك الواحدِ
مطرٌ
بريءٌ من اللونِ
يشعله الرعدُ
يلهب هذا الشجر
شجرٌ
يلهب الوقتَ.
رماد يحدث كنتُ
يزرع الشكَ هذا الكلامُ..!
من غيومٍ
يجيءُ الندى والندى

ويفيقُ الشجر
فتورق بالصخر من عدمٍ
نبتةٌ للضجر
ينبغي
أن نراوغَ...
وكعادتِه
يتأمل هذا الفراغَ..
صباحٌ على الرغم من
بؤس تكراره
تائهٌ في الفراغ
قال لي:
يبدو المجازُ خرافتنا
كي نرى
فلنتوقع:
وحده الأبديةُ
تفهم أنه في صمتِه الأبدي

هي كاذبَ

لا تعرفُ اللونَ

لا تنتهي

وأضاف:

حين تلقي رياحُ الخريفِ

ما اسودَّ من خضرةٍ

في ثيابِ الشجر

حين تشخصُ مستغرقاً

في السحاب تمرّ

قد تخمّنُ بعض كلام الوقتِ

تشبه الوقتَ أعمارنا . . !

والوقتُ لا انتهرُ يفهمهُ

لا الذي يتخشّع عند مرور الجنائزِ

يتساءل في سرّه ما الخبرُ . . !

أراقب هذا الصّباحَ

تمطرُ

أغرق في السّهو

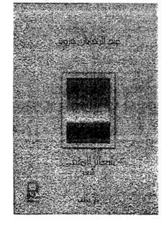
بريئاً من اللّونِ

ينبغي الآن

أيها اللهث

أن أفهمك





وانتحلت الهدوء

فاطمة معتصم

وساوسك الغجرية تغتال عنفي...

وتلعن في وفائي اللقيط...

إيزيس أنا...

وشعري ذا قد غزته الخيانة.

به يلتقون...

على نفس شرفتك المستحيلة بذرة حنائي

وشوشتي...

...

...

رويدا

رويدا

رويدا!

تراخت فلول القداسة.

انتحلت الهدوء

عشقت امتحانك

منذ انتقيتك في جوفها تشتهي خواء الغانيات...

تسربن خوفي في حنانك

...

فيها تخضب هذا الجسد

لتسقط كل انتحاباتي

فلتحترقْ

لتكتحلَ عذراواتي برمادك المغتال... لن تبعث

اندلقت آخر الولولات

فامحى ما بعينيك كان...

قلق مشروع

بَيْن مَوْتَيْنِ؟..

عبد الوهاب الملوح

بَيْن مَوْتَيْن؟..
وَقَلْبِي نَاسكٌ يَرْتَابُ مِنْ غَفْوَتِهِ ظُهْرًا
وَعَلَيْه الآنَ أَنْ يَرْقُدَ فِي حُجْرَتِهِ
نَائِيًا تَخلتْ أُغْنِيَاتُ الحُلْمِ عَنْهُ
أَوْ يُذِيبُ الصَّخْرَ أَوْ يَحْتَجِزَ الرِّيحَ هَبَاءً وَصَدَى
أَو يُعِدُّ الشِّعْرَ مَنْفى لِمَا فِيهِ..
مَيِّتٌ كَالمَوْتِ أَو أَكْثَرُ..
أَعلُو زمَنِي.. تَنْهَارُ قُرْبِي جُثَّتِي؛ لَكِنَّنِي أَحْيَا
وَأَنسَى فزَعِي مِنّي وَكُل الصَّرَخَاتِ الهُوجِ مِنْ حَوْلِي
وَرُوحِي تَنْشُرُ الآنَ نَهارًا خَارِجَ السَّاعَاتِ
وَالأَشْجَارُ تَأْتِينِي بِأَخْبَارِ الحَصَى وَالعُشْبِ؛
تَحْكِي لِي عَنِ الشَّغَبِ
وَتُخفِي فِي التِفَاتَاتِي عَنِ البُولِيسِ
فَتْوايَ بِشَأْنِ الثَّورَةِ الكُبْرَى
وَفَوْضَايَ عَلَى قَارِعَةِ القَانُونِ والمَعْنَى
وَإِصْرَارِي عَلَى المَشْيِ إلى ضِفَتِي الأُخْرى
هَكَذا.. دَوْمًا.. مُحَاطًا بِي؛ وَرِيحِ الكَلِمَاتِ..
مَالَها الأَشْجَارُ تَحْتَالُ عَلَى ظِلِّي.. وَتَنأَى..
وَأَنَا مَزْرَعَةٌ لِلْبَنْجِ وَالمِشْرَطُ يَلْهُو بِوَرِيدِي؟؟؟..
بَيْن مَوْتَيْن..
أَرَى اللهَ قَرِيبًا

وَأَرَى المَوتَ سَخِيفًا
وَأَرَى الدُّنْيَا جَرَادًا بَشَرِيًّا
يَتَشَهَّى عُشْبَةً حِذْوَ ارْتِبَاكَاتِ الحَصَى..
لَمْ يَكُنْ وَجْهِي مُلِمًّا بِتَفَاصِيلِ مَعَانِيه..
فَحِينًا يَرْتَدِي صَحْوَتَه فِعْلاً
وَحِينًا يَتَسَلّى بَيْنَ وَهْمَيْنِ عَلَى خَارِطَةِ النِّسْيَانِ
بِاللَّهْوِ مَعَ الغِرْبَانِ يَنْعَوْنَ مُحَيَّاهُ الطُّفُولِي..
لَمْ يَكُنْ وَجْهِي بَرِيئًا..
لَمْ يَكُنْ مُتَّهَمًا أَيضًا..
وَلا يَقدِرُ عَلَى التَّرْحَالِ مِنْ ضَاحِيَةِ الصُّبْحِ إِلَى الشَّارِعِ
أَوْ يَقْطِفُ وَقْتًا هَرِبًا فِي مَائِهِ
لَكِنَّنِي أَحْيَا
وَزَهْرُ البَيْلَسَانِ سَادِرًا يَعْرُكُ ذَاتَ الجَنْبِ
وَالفِكْرَةُ طِينٌ أَو رُخَامٌ
بَيْن مَوْتَيْنِ؟؟
وَمِنْ وَاجِبِ هَذِي الرُّوحِ أَنْ تَسْتَأْذِنَ مِنْ دِفءِ دمِي قَبْلَ انصِرَافِي
وَتُرِيحَ الحُلْمَ مِنْ غُرْبَتِهِ عَبْرَ احْتِرَاقَاتِ النَّدَى
مِنْ وَاجِبِ الرُّوحِ رَحِيلٌ أَبَدِي
وَبَقَاءٌ سَرْمَدِي حَيْثُ لا تَأْتِي
وَمِنْ وَاجِبِ هَذَا الطِّينِ أَنْ يَحْيَا.. و... يَشَاء.

أشجار اللغة أعشاب الخطايا

جمال الجلاصي

واقفا على تخوم اللغات
والكيمياء تنخر عماد السماء
لم تفتني ألوان الحروف
ولم أنس طعمها الحامض في الدم.
واقفا،
أحاول رتق ذرّات الكيان
لو أني فقط أعلم معنى المعنى
وكيف تسمّى الأشياء بلا لغة:
(الحلم، اللعنة، الإوز، سلاحف البحر، الحبر،
ارتعاشات النهد الشبق...)
ماذا يسمى الله بلا لغة؟
أجب دون فتح القواميس

غدا بعد ملايين السنين سيصبحون نفطا، أو
خرافة...

واقفا،
حتى متى يسكنك الوزن والقافية؟
هل تقفى رقصة النحلة حين تكتشف الرحيق؟
هل تقفى رائحة الأرض بُعيد المطر؟
هل يحتمل الوزن نداء اللوز للرياح اللواقح،
وكيف تحل الإبل أحجية الصحراء
ولا تختلط عليها الطرق؟
ولكن الشجر الأخضر كان.
والماء البسيط الساذج خالق كل شيء.

دع الموتى يرتاحون قليلا
(المنجنيق، الشرف الرفيع، تفاح الخطيئة، سدنة
الكعبة... مغتصبيها)
لا توقظ أحدا،
دعهم يترسّبون في قاع النهر

واقفا،
أحاول تحرير الكلام الأوليّ من المعاني:
الحب لا يعني أن نكون نجوما
وأن نحتاج ليلا كي نضيء
ولا يعني أن نموت دون احتراق
ودون اكتشاف للشهوة والأمنيات.

الحبّ أن تهوى الرحلة
لا البحر ولا السفينة
أن تعود المرسى لتكتشف طينا جديدا
وتشتاق أكثر لملح السفر
....
....

كذلك نهد التي أهوى
لا تتقنه اللغات وإن قالت:
(إنه رصيف في الغربة
أصوات بلابل وقد تشيّأت
روح الياسمين في قباب من أثير)...
يظل غامضا وقدسيا كفواتح السّور.

واقفا،
أحاول بثّ الوجع في الأشياء
لو أستطيع أمدّ ذراعي
لأقطف زمنا لم أعشه
وأرى غابات ستسمّى مدنا
وأنهارا غدت بركا في أقفاص البنايات،
والقرد العاري، جدّي،
يغطي جسم الأشياء بالمعاني
ويؤاخي القطط والماس
وسفوح الجبال والخمرة والأساطير
وكان يحلم...

ولا يعلم أن الحلم موصل الأنهار
إلى البحار،
مخرج الأشجار من البذار
وأن الحلم مجداف المراكب
شراع السفائن، فحم القطارات
وجناح الإنسان نحو القمر...

مستترا بالشعر
أحاول هدم ما لا يسكن:
كفى ما صلى القديس للصّليب
وما دقّت في الأرجاء نواقيس.
كفى ما ركع الهندي للكوبرى
وما سجد إفريقي للشجر،
وكفى ما نحتنا من تماثيل لنعبدها...
ونأكلها إذا جعنا

واقفا،
ولا أرى في الطبيعة إلاّ ما يُرى
(هذا زمن حديد، زئبق، شعاع، عطر جوع،
مشانق، إسفلت، رحيق، رحيل...)
هذه أغاني الفرات للفولغا
وألحان الأطلس للألب.

لا تحزن أيها المدفون في مناجم بوليفيا
أو في مخابر الذرّة السرية في القوقاز

هذه لغة لا تعرفها الملائكة والمترفون

فمتى يأتوا على ضمأ/ عشق؟

وساعدك الأسود بالفحم

ورئتك المعجونة باليورانيوم

ستذكرها أساطير الأزمنة القادمة

لك أن تفرح فهذا زمن نبيّ معجزاته:

(المخابر، القلب الاصطناعي،

مشابك الشعر، غرف الإنعاش، أحمر الشفاه،

أضواء السيارات، الملاهي...)

لك أن تفرح وأن تعلم

أنّ الطين إله،

وأنّ الزنوج ثلج آخر في اللغة الجديدة

وأنّ الشعر تصوّف العلم

أسئلة المحاريث/ إجابات الأرض

قبر الصدفة/ جنازة الخرافة

ورحم الكيمياء/ الفراش،

والخطايا المجيدة

وافقا،

أستأتي الأجنّة والبراعم والخلايا

لو كان في نزرع الأكفان أرحاما.

ولو رحلنا ولو نعد

سيعود الربيع وأبناؤنا والبذور

يسيّجون حدود الكون باللغة وبالياسمين

يصنعون أمطارهم غمامة، غمامة،

يعرفون البيت من نعناعه

وينام تحت أحلامهم المستحيل.



بيت لإقامة سماء زرقاء

عبد الحق ميفراني

الطريق إلى جناح الذاكرة
الخريف المغشوش
الحجر البلوري في برواز الهواء
في الصحراء
على مائدة المجاز
ظفرنا معا بالمدى واتفقنا مع العصف
كي لا يتأخر أحد منا
عن الموت الباذخ
عن سر انحناءة جسارتنا
كنا معا في حديقة الكينونة
نرقد مع الغياب الرهيب
تتنفس الرمال تيه الفكرة
والريح تتأبط المعنى
ويتامى النشيد الوحيد قداس أرضنا الوحيدة..
لم نفترق
حتى حين عبروا لأرض الغواية
أرض لا سماء زرقاء لظلها
ولا شجر يتعالى على جسر الخيبة
كنا معا
نشتم عبق موتنا الباذخ
ونتفرج على عري الكورال

كنا معا روحا مليئة باليأس
نحرس مأوى اللغة من تقاسيم خضراء .
لم تغونا بغموض جسدها
بل دعتنا لسفر ينتهي عند شاهدينا
هنا فقط
هنا معا
يرقد هو المنتهى متأبطا سرها
في المطلق والمبغى..

قَصِيدَةٌ بَعْثَرَتْهَا أَصَابِعُ الظَّنِّ

نجاة الزباير

كُنتُ مُمَدَّدَةً فَوْقَ سَرِيرِ الرُّؤْيَا
أَتَلوَّى مِنْ شَعَثِ الأَشْيَاءِ
أَقْرَأُ عَلَى بَوَّابَةِ الدَّهْشَةِ
جُرْحًا مِنْ غُبَارٍ
حِينَ سَرَقْتَنِي مِنِّي
وَوَضَعْتَ فَوْقَ عَيْنِي خِرْقَةً مِنْ ظَلَامٍ.
وَوَضَعْتَ فَوْقَ شُرْفَتِي
بَيْنَ يَدَيْهَا مِصْيَدَةً تَخْنُقُ نَبْضِي
ثُمَّ سَافَرْتَ بِي فَوْقَ بِسَاطٍ سِنْدِبَادِيٍّ
و فَوْقَ سَطْحٍ بِلاَ مَصَابِيحَ
رَمَتْ جُثَّةَ حُلْمِي.

الصَّفْعَةُ الأُولَى

أَوْثَقَتْنِي بِحِبَالِ اللَّعْنَةِ
ثُمَّ بَدَأَتْ تَرْعَى فِي الخَرَائِبِ
مُهْرَةٌ تَتْبَعُهَا حَشْرَجَةٌ خَلَعَتْ هَوَاءَهَا
قُلْتُ: "أَحْذِيَةُ البَحْرِ تَدُوسُ نَوْرَسَ العُرُوبَةِ
وَالمَوْتُ بُحَيْرَةٌ مِنْ ضِيَاءٍ!!.

الصَّفْعَةُ الثَّانِيَةُ

مَدَّتْ خَطِيئَتَهَا فِي رَعْشَةِ اللَّيْلِ
وَبَدَأَتْ تَعْبَثُ بِالقِنْدِيلِ الشَّاحِبِ
- "كَيْفَ تُعَانِقِينَ سَخَافَاتِ اللَّهْفَةِ
وَالأَمْطَارُ تَشُدُّكِ لِسَقْفِ التَّعَبِ"؟
جَلْجَلَتْ أَجْرَاسُهَا.

الصَّفْعَةُ الثَّالِثَةُ

أَحْكَمَتْ قَبْضَتَهَا عَلَى شُرُودِي
تَمَرَّدْتُ
صَرَخْتُ
لَكِنِّي انْهَرْتُ بَيْنَ ذِرَاعَيِ الظَّنِّ.

الصَّفْعَةُ الرَّابِعَةُ

غَفَتْ فَوْقَ شِفَاهِي
وَالْتَحَمَتْ بِابْتِهَالِ خُطَايَ
أَرَدْتُ إِبْعَادَهَا قَسْرًا
اسْتَيْقَظَتْ فِي غُمُوضِ المَاءِ
وَقَالَتْ: لِنَتَمَشَّى فِي حُمَّى الغَرَابَةِ
نَزَعَتْ قَيْدِي

وَسَكَبْتِني فِي بِئْرِ الْوَجْدِ.

الصَّفْعَةُ الْخَامِسَةُ

انْحَنَتْ فَوْقَ أَوْطَانِي الْمَخْمُورَةَ
فَوْقَ جَسَدِهَا ثَوْبٌ مِنْ نَارٍ
قُلْتُ: - "كَمْ تَنْزِفُ أَسْفَارِي فِي رَمْضَاءِ التِّيهِ
أَرْقُصُ غَجَرِيَّةً فِي كَهْفِ الْوَهْمِ
جَذْلَى تَأْسِرُنِي الْأُمْنِيَاتُ
لَكِنَّ بُرْدَةَ الْجِرَاحِ تَطْوِي هَمْسِي."

الصَّفْعَةُ السَّادِسَةُ

تَرَكْتُهَا تُصَلِّي فِي الشَّهْقَةِ الْمَطِيرَةِ
وَتَأَبَّطْتُ أَرِيجَ غُرْبَتِهَا.
كَانَتْ وُعُولُ الْفَجْرِ تُغَازِلُ يَقْظَتَهَا
حِينَ مَنَحَتْنِي بَعْضاً مِنِّي
نَبَسَتْ مَلَامِحِي
وَنَمْنَمَتْ وَجَعِي فِي قَارُورَةٍ خَضْرَاءَ.

الصَّفْعَةُ السَّابِعَةُ

عَفَّرَتْ وَجْهَهَا بِلُعَابِ الْجِهَاتِ
وَارْتَدَتْ فِرَاءَ الظِّلَالِ
قَصَّتْ جَدَائِلَ ذَنْبِي
وَأَعَادَتْنِي إِلَيَّ
قُلْتُ: "أَتَرْحَلِينَ لِلْعَالَمِ الْغَرِيبِ
يَتَسَاقَطُ مِنْكِ جِلْدُ الْأَرْضِ
تَحْضُنِينَ تَارِيخاً أَعْمَى تَقُودِينَ خُطَاهُ"
رَسَمَتْ حُدَاءَ الْمَسَاءِ فَوْقَ كَفِّي
ثُمَّ ابْتَعَدَتْ.

2007/03/07



شموخ الرياح

صبري أحمد

-1-

طائر اللقلاق

يرتقي رجله

وحدها الرجل الوحيدة

وينام

في متاهات الأمان

تاركا للسحب العابرة

وحدها عد الزمان

-2-

سال الطفل صديقه:

"أ إذا ما استهدف الصائد بالصخر

أو بضوء جارح أو بتراب

هاته الساق الوحيدة

هل ستنهار الظلال

وتعود السحب الحبلى حثيثا

لعهود الابتخار؟

هل ستمحي من تلاوات الفصول

كل آيات الوقوف

هل ستنهار الأشجار؟"

فيقول:

"طائر اللقلاق؟

أنا لا أعرفه إلا وقوفا

في تيارات الهواء

وجنوح العاصفة

أنا لا أعرف لقلاقا برأس منحنية

وجناح في التراب!

أنا لا أعرف لقلاقا

يتغطى بالسراب!

أنا لا أعرف لقلاقا

سكن الجحر وغاب

في تحاليل الهوية

-3-

شفاه الريح تلثم نافذة

خدًا تكون

أو جبهة مرفوعة؟

نبضُ الشعاع

سقيًاها

-4-

شفَاه الريح تحمل سرها في دفئها

يتمايل الغصن

ترقص ورده

لا سرَّ في النشوة

هي وحدها لغة وأحرفها نشيد

-5-

حتى إذا ملأ المحارب بالثرى عينيه

ورمى الوصية للرفاق

حتما تقبله شفاه الريح

بحرارة هي وحدها لغة

تترجم ما يخبئه النشيد

-6-

شفاه الريح تلثم نافذة

باباً . . . ظلمة

وجبين يوم

توشك الأرقام

أن لا تحد خريطته

-7-

جميل إذا الأبواب تفتح صدرها

للريح دون ممانعة

جميل إذا رف الجناح وعانق الشَّفقَ اللهيبُ وأودعه

قصائد أسراري

وسر قصائدي

وعاد إلى الموجه

يُجنّحُ فوقها ويغسل ريشه في تربة النسيان

جميل إذا عيناك هزهما التحنان

لقافلة في الفجر تحمل ذاكره

وتختزل اللي كان!

جميل إذا الأبواب تفتح صدرها

للتقي اليدان



نوافذ

تلصص عن "التلصص"*

بقلم: الطاهر وطار

أنهيت رواية صنع الله إبراهيم "التلصص" في أقل من أسبوع، في قراءة ليلية فقط، أنام وأستيقظ عليها، وعلى غير عادتي لم أقفز على أية صفحة أو فصل أو لوحة، بل كثيرا ما عدت لأتثبت ممّا قرأت.

عادة ما أجد، المقدمة المنطقية، التي تلحم أجزاء الهيكل الروائي إلى بعضها، والتي تعطي لكل كلمة وجملة وفقرة مشروعيتها، وحصانتها، بصفة خاصة، وتمنعنا من التساؤل عما أورد هذا الخبر، في خضم هذه الأخبار المتلاحمة. ولكن في هذه الرواية، كلما عثرت على واحدة، أجلت البت فيها خشية أن أجد ثانية غيرها. وعندما انتهيت صباح هذا الجمعة، من كل الرواية، استقر رأيي على ما عثرت عليه في الصفحات الأولى: ما يراه هذا الولد يستوجب الاهتمام.

ذلك أنّ هذا الولد، هو الذي رأى في كلّ رواياته، المجتمع المصري، والتغيرات التي تطرأ عليه، والتطوّرات التي يعاني عسرها، وهو الذي رأى المجتمع الأمريكي، عاريا.

هو في اللجنة وفي نجمة أغسطس، وفي بيروت بيروت، وفي ذات، وفي أمريكانلي.

تلك الأشياء التي تعرفها، والتي صارت روتينية بالنسبة إليك، يلمسها صنع الله، فتثير فيك الغرابة، ولربما تجعلك تبتسم أو تحزن، أو حتى تقهقه، كما جرى في خاتمة الرواية، عندما لم تفلح شمس المعارف في إخفاء المتلصص، عن أبيه، عاري المؤخرة، وفاطمة الشغالة، تتبرم من تحته.

إن هذا الولد، هو بصيرتنا المصقولة، فكما عرفنا في "ذات" مثلا، تفاصيل مجتمع الانفتاح، نري في التلصص مصر الأربعينات من كل زواياها وجوانبها، من خلال ملحمة والد، فقد زوجته، ولم يفلح في الزواج مرة أخرى، قضى عليه القدر، كما في الملاحم الإغريقية، أن لا يفارق ابنه.

جعل صنع الله، من الولد رأس خيط، نسيج العنكبوت، وراح، ينسج عمودا لولبيا تتحرك دوائره وتكبر، كلما تحرك الولد صحبة أبيه، داخل الغرف، وفي العمارة، في الحارة، سواء على الأقدام من متجر لآخر، أومن مدرسة لأخرى أو في الترام.

إنه يرى، وإنه ليسمع، وإنه ليجعلنا نتوقع، خاصة عندما يطل من خلال فتحات المفاتيح. وصنع الله في كل أعماله يستعين بشيء من الفلفل الأسود للإثارة، فلا تغفل عيناه، تفاصيل جسد الأنثى، وأحيانا حتى الذكور.

كما نعرف أخبار أخته نبيلة، نعرف أخبار القصر الملكي وأخبار الأحزاب، وأخبار فلسطين والحرب العربية الإسرائيلية. كل ذلك يتخلله، حضور الأم

في منظر أو في خبر، من خلال تذكر ماض، أو بالأصح من خلال ومضات، فيمتزج الماضي والحال والحاضر. نتوهم موتها، أو طلاقها أو أي شيء جعلها تترك المنزل، حتى نعرف في الأخير، أنها في مستشفى المجانين. يقصدها الزوج المحروم بقرطاس التفاح.

بصرامة العنكبوت، يضعنا صنع الله، (وابراهيم يتميز في كل أعماله، بصرامة الجراح، المنتبه لكل دقائق العملية)، في شبكة روايته، ويفرض علينا هدوءه ووقاره، وخبثه كذلك، خاصة في وصف ضعف الناس وهزائمهم أو حيلهم المكشوفة، وكما لو أنه يتشفى منهم ومنا.

لأول مرة، أصادف عملا ملحميا، انمحى منه الفعل الماضي، وحل محله، مشمرا على ذراعيه، الفعل المضارع، مستعينا بالأسماء أو بشبه الجملة.

يجعل المضارع، المرء في وضعية من يشاهد حركات كاميرا، على الشاشة، في مناظر لا تتقطع.

حتى أننا نكاد، نتوهم أنه، صنع الله، يأخذ بأيدينا نحن، ككاتب، بدل الابن الذي يأخذ بيده أبوه.

ولقد تولدت قوة هائلة في جعل السرد، حركة، وليس توهما أو خيالا.

لغة إبراهيم صنع الله كعادتها تتجنب التقاعر، لتكون سلسة، خجولة أمام الصورة أو الحركة، ولكنها معبرة بقوة، عما يراد أن يصلنا، ولقد جعل ابراهيم، كل مفردات المجتمع المصري، المعبرة عن أشياء دخيلة، لا بديل لها في الفصحى، تندمج مع النص، دون أي نشاز.

استعملت عبارة ملحمة، وأكررها دون تردد، فهي

ملحمة فقراء مصر أيامها.

ملحمة الصراع مع سلطة فاسدة.

ملحمة حداثة، تدق الأبواب، بإمكانيات محدودة.

ملحمة الصراع العربي الإسرائيلي.

ملحمة أب شبيه بسيزيف، صخرته هي هذا الولد الذي يحبه في عمقه، والذي لا يمكن أن يفرط فيه.

ملحمة هذا الولد المحكوم عليه بالعيش معظم طفولته مع الكبار.

ملحمة النمو والاكتشاف، الطبيعيين الغريزيين.

هنيئا صديقي ابراهيم

* التلصص: هو آخر عمل روائي للكاتب المصري صنع الله ابراهيم

دراما انشطار الذات

"قراءة في قصص الإنسان أصله شجرة"

بقلم: ربيع مفتاح

هذه القصص القصيرة التي كتبتها الكاتبة والقاصة هالة فهمي في الفترة من 2001 إلى 2004 استطاعت الكاتبة أن تغوص إلى عمق العلاقة بين الرجل والمرأة في اطار تقني قصصي استفاد من معطيات فنية متعددة وقد تلاءم ذلك مع القضايا الفكرية التي طرحتها، فقد اتسمت القصص بمجموعة من الملامح الفنية والفكرية منها، انشطار الذات وخاصة الذات الأنثوية التي تعاني حالة من التمزق بين ماتريده المرأة وبين واقعها المعاش، بين امكانياتها وطموحاتها، بين وعيها الخاص والأعراف الإجتماعية، وكان من الطبيعي أن يؤدي هذا الإنشطار إلى توليد الصراع الدرامي بين الذات الساردة والذوات الأخرى بل إنّ هذا الصراع تفجر داخل الذات نفسها، لقد تميزت الكاتبة في هذه المجموعة بلغة ابداعية اتسمت بالشاعرية والقدرة على رصد التفاصيل الدقيقة، ويمكن تقسيم القصص القصيرة في المجموعة إلى نوعين: قصص النسق الثلاثي: وهي التي تضم المرأة محور القصّة والرجل والمرأة الأخرى المنافسة أمّا النوع الثاني فهو قصص النسق الثنائي وهي القصص التي تضم الرجل والمرأة هي القصص التي تركز على منحنى العلاقة بين الرجل والمرأة تضم قصص النوع الأوّل: نافذة الحلم، أصباغ، حبات من عقد الفل، سقط النقاب.

أمّا قصص النوع الثاني فتضم قصص: رائحة رجل، مخادعة، جاري الإتصال، حالة ود، أحلام مثلّجة، دمعتان في قصة نافذة الحلم، والتي يمتزج فيها الحلم بالواقع فنحن أمام الثالوث المكوّن من الرجل والمرأة والكوبرا، هذا الثعبان القاتل "ظل يرشف من شفتي معنى الحياة ضمني لصدره، همس بفحيح مرعب.

ــ لابدّ أن تدعيها تمتص بعض الدماء.

ــ لدغة بسيطة ستجعلك حبيبتي للأبد.

الرجل هنا يجبر امرأته على أن تضحي ببعض من دمها حتى يستمر من حبّها، لقد تحولت الأفعى لساحرة جميلة.. تأبطها وقفزا من نافذة الحلم، فهل الكوبرا هنا تمثل المرأة الغريمة التي أخذت الرجل ورحلت رغم استغاثة المرأة الحبيبة بحبيبها حين رأت الكوبرا.

ــ أنا خائفة.. أين حضنك؟

في قصّة أصباغ يصبح الإهداء جزءا من المحتوى فهو يشي بالموضوع حين يقول


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زياد علي
في الجــذع المتوحـــــش

الدكتورعبد العزيز المقالح
-اليمن-

"لماذا يا إلهي عندما تقترب الأشياء التي نريدها تفقد قيمتها.." زياد

لم تعد القصة القصيرة كما كانت إلى وقت قريب. عملا أدبيا فنيا يجيد "الحكي" ويشد الأنفاس بمنطقية أولا منطقية ما يحكيه حتى النهاية، لكنها اتجهت إلى الموقف بضغوطه وانبهاراته وتحليلاته.

إن الخصم إذا كان قويا فجدير بالاحترام فهو لا يطعن من الخلف ولكن كل الحذر من الضعفاء، مطلوب من الشعب العربي ومن المواطن العربي أن يتوقف طويلا عند هذه المقولة.

ساعد أسلوب الكاتب الشديد التركيز على اختزال المواقف الكبيرة والتفاصيل الكثيرة في مثل هذا النوع من التعبير المركز الحاد الذي يحاول أن يقول أشياء كثيرة في أقل قدر من الكلمات.

علينا كلما اقتربنا من عمل بديع أن نتذكر أنه ليس بالمعاني وحدها تعيش الأعمال الأدبية وتخلد... وإنما كذلك بالقيمة الفنية وبالأسلوب، وهو أهم ما تتميز به الموجة الجديدة في مجالات التعبير الأدبي الحديث.

تبدو القصة القصيرة في الأدب العربي الآن أكثر قدرة من بقية الأنواع الأدبية الأخرى على التقاط اللحظة التاريخية والتعبير عن روح العصر، وكأنها بذلك تريد أن تحل محل القصيدة التى تتراجع يوما بعد يوم عن الإفضاء السريع والمنفعل بالأحداث، وعن مجابهة موجات اليأس والإحباط في المجتمع العربي الساغب اللاغب الذي يخرج من نكسة إلى هزيمة ومن هزيمة إلى كارثة.

وبعد كل هذا القدر من النكسات والهزائم ما يزال صابرا وصامدا وكأنه الصورة الأصلية لأبي الهول.

وقد صارت القصة القصيرة مثل القصيدة تماما في الاتجاه نحو صخب الإيقاع ووحدة الصورة وحسية الوصف، واقتربت مثلها من مجال الكثافة والتعقيد والاتجاه نحو التركيبات الملتوية التي تسعى إلى التعبير عن حالة اللامعقول في الواقع العربي بعد أن فشل الفن التقريري ولغته المباشرة من إخراج الإنسان من هذه المنطقة من دائرة

الصمت واللامبالاة إلى دوائر الصراخ ومن منطقة التسليم والقناعة إلى منطقة الاستنكار والتعليل الشعوري والعقلي، ولم تعد القصة القصيرة كما كانت إلى وقت قريب عملا أدبيا فنيا يجيد لغة "الحكي" ويشد الأنفاس بمنطقية أو بلا منطقية ما يحكيه حتى النهاية، لكنها اتجهت إلى الموقف بضغوطه وانهياراته بغضبه وخيبته وتحليلاته، بعيدا عن العرض التفصيلي والشعارات اللاهبة، وباختصار شديد لقد صارت القصة القصيرة تحت التأثير التدميري السائد قصيدة العصر الراهن، وهي تقاوم من أجل الحفاظ على أقل قدر من التواصل وإثارة الحد الأقصى من القلق.

وقد صدرت أخيرًا للكاتب العربي من الجماهيرية العظمى "زياد علي" مجموعته القصصية "الجذع المتوحش" واسم الكاتب ليس جديدا على القارئ وتربطه علاقة حميمية بالأدباء اليمنيين وبكاتب هذه السطور على وجه الخصوص. وقد احتضنت المجلات والصحف اليمنية نتاجاته الإبداعية شأنها في ذلك شأن بقية الصحف والمجلات في أرجاء الوطن العربي، وهي نتاجات متنوّعة أقلها الإبداعي، وأكثرها دراسات في مجالات الشعر والقصة القصيرة أو الرواية وقد أحدث نشر مجموعته القصصية الأولى حالة من الفرح في قلوب أصدقائه المنتشرين بين ماء المحيط وماء الخليج لما يحمله هذا النشر المفاجئ من دلالات الاستقراء والبدء في تقليب وتجميع الأوراق المبعثرة بين العواصم العربية وما أكثرها وما أشد تنوعها وأعمق أحزانها، من أوراق المطالبة القانونية بالحرية الفكرية وحقوق الإنسان إلى أوراق الحديث عن ساعات الغروب في المحيط الأطلسي أو على رمال عدن في مدخل البحر العربي.

كان زياد في بداية السبعينات طالبا في الدراسات العليا بكلية الحقوق جامعة القاهرة عندما كنت طالبا في الدراسات العليا بكلية الآداب بجامعة عين شمس، البعد بين الجامعتين كان يقربه السكن في منطقة "الدقي" والخلاف بين الحقوق والآداب كان شكليا بالنسبة لطالب الحقوق الذي كان قد بدأ أديبا وقرر أن يستمر أديبا رغم أنف القانون وما يفرضه من أساليب تعبير دقيقة وصارمة، وأوراقه القانونية وهي كثيرة تستمد من الأدب قيمتها الشمولية وقدرتها على الحوار والنقاش العميق، كما أن أوراقه الأدبية وهي كثيرة أيضا –تستمد من القانون إحساسا بالمسؤولية وروحا لمقاومة الظلم في أي مكان من العالم.

وهذا الشعور هو الذي دفع به إلى الوقوف مع أدباء الأطراف المنسية يعطيهم من وقته ويسعى إلى التعريف بقضية غيابهم عن الساحة المركزية في كلّ مناسبة وعلى صدر كل مطبوع شريف من المطبوعات النقية التي يجود بها الزمان الرديء ثم يطويها، والحديث عن هذا الجانب عند زياد علي يحتاج إلى دراسة مستقلة ولا ينبغي سرده في سطور قليلة من مقدمة للحديث عن مجموعته القصصية الأولى.

في مقدمة المجموعة وهي بقلم الأستاذ كامل يوسف حسين إشارة مكثفة إلى ظاهرة الغربة أو الاغتراب في حياة زياد، وهي الظاهرة التي عكست نفسها فيما بعد على ما يكتبه واكسبت لغته مذاقا خاصا هو

التعبير عن التمرد على الضوابط الجغرافية إذا جاز التعبير وتقول بعض سطور من لك المقدمة.

"وثيقة سفر القاص العربي الليبي زياد علي تحدثك أي رجل هو، تعّودته المطارات وتقاذفته المرافئ، تجاعيد الوجه وهالات العينين تتحدث بوضوح أكبر عن الرحيل الباكر عن الوطن للدراسة والاستقرار ببلد لا يفض أسراره للغرباء بسهولة، ثم يأتي دور شوارع لندن وحواري هامبورج وروما وأثينا، وحتى لا تعتب العواصم العربية فإنّها تأخذ دورها في وثيقة السفر... أخيرا تأتي المتاهة الخليجية لتطعن في الصميم ما كان يدافع عنه بشراسة (التواصل العربي) وإذا كان الاغتراب هو الحقيقة التي تنظم مراحل حياة القاص العربي الليبي (زياد علي) فقد كان له من ثقافته الأدبية ومن دراسته للقانون ما يجعله يدرك أن الاغتراب في جوهره أبعد ما يكون عن أن تحده كمفهوم ضوابط جغرافية.

***

نحو واقعية جديدة

أشرت في مطلع هذا الحديث إلى أن هذه المجموعة القصصية هي الأولى للكاتب زياد علي، وهنا تجدر الإشارة إلى أنها رغم ذلك تكاد تكون أكثر نضجا وفنية من المجاميع الأخيرة لعدد من كتاب القصة الكبار.

وبالرغم من أنها تمتاز بوعي ثوري عميق وبحماس وطني أعمق إلا أنها لا تتخلى عن شروط القصة ولا تفقد قيمتها الفنية، وأكثر قصص المجموعة ثورية تكاد تكون في ذات الوقت أكثر قصص المجموعة احتفاء واحتفالا بالخصائص الفنية وفي مقدمتها الرمز والتكثيف والابتعاد عن التفاصيل الكثيرة التي تشوه الأعمال الأدبية وتكسر وحدة التكوين الفني للعمل الأدبي، والقصة التي أشير إليها هي (جبلاية الخوف) وقد أفرغها في حركات أو لوحات سبع يشد بعضها بعضا لتكون في النهاية أسطورة بديعة الرمز قادرة على أن تقول ما لا تستطيع أن تقوله عشرات القصص وأخشى أن أقول وعشرا الكتب، ولا أريد أن أوجزها، وهي في الأساس موجزة كما لا أستطيع أن أحرمها من ثوبها اللغوي الذي صدرت به، لذلك أرى أن أثبتها كاملة:

جبلاية الخوف

-1-

(أينما كنتم يدرككم الخوف..!)

شيء في الداخل يمزقه، ويمطر أعماقه جروحا.. لم يكن ذلك راجعا لكونه سجينا فهذه إرادة الله.. لكن حزنه يهب من الجهات الأصلية والفرعية أيضا.

(كان حزننا يساوي كل ألإراح العالم):

حزنا يقهره بشكل مفجع، فمن الصعب أن تتوقف عقارب الزمن أمام اللحظة التي يفقد فيها الواحد كلّ ما يمتلك، أمام الزمن الفاجر كان يود لو أن الفجر ما عاد له حضوره، علمه قانون الغابة أن الخصم إذا

كان قويا فجديرا بالاحترام فهو لا يطعن من الخلف ولكن كل الحذر من الضعفاء.

(فالذباب لا يقتل ولكن يبعث على الغثيان):

حزينا... قلقا... مجروحا... ووحيدا... متعبا، لكن ما استعمره الخوف. ولم ينهزم من الداخل رغم اللحظة الملغومة غيظا.

-2-

وقف يرتجف.. يتعثر في خوفه... كلماته تخرج مبتورة.. قدم فروض الولاء والطاعة، قبل التراب أمامه.

- مولاي لقد خلقني الله قردا وأنت تستطيع أن تجعلني ملكا حاكما.

- أنت تعرف أن موعد الانتخابات في جبلاية القرود قد حان، وأنا لا أملك بنادق لكي أفرض نفسي على بقية العشيرة وبدون خارقة من السماء تجعل لشخصي حجما أكبر من حقيقته لا أستطيع أن أفسر الأمور تفسيرا انقياديا، ولكني أستطيع أن أفوز بالرئاسة إذا ما استطعت أن أوهم القطيع بأنني أحضرت الأسد من أذنه.

تطاير الشرر من عين الأخير وزمجر غاضبا:

- زمن عاهر تتطاول فيه...

- مولاي لا تغضب.

- هذا ما قاله القرد.

- أنت تعرف كم نحن سعداء فالحرية مكفولة وجلالتكم ينادي بالعدل والإيمان!

- الكل في دولتكم مجبور الخاطر يا مولاي لا أكل لحم الميت.. ولا تحترف الخطب.. ولا تتطاول على ما نحتاج إليه.

-لكن ما لا تعرفه هو ما يحدث في أطراف الغابة فمملكة الخفاش تتحرك في الظلام.. أعني أن هناك شيئا يحدث بعيدا عن نظرك.

ولأن جلالتكم لا يدخل إلى بيت النمل ولا إلى خلية النحل، لأنّ الأولى تبدو ضعيفة وقنوعة فهي لم تأخذ من هذه الغابة إلا ثقبا في الأرض، في الوقت الذي تبدو الثانية طوال الوقت تسعى من أجل رفاهية شعبك لتقدم له العسل، لذلك لم نسمع بأن للنمل جيوشا سرية، وللنحل ملكة ولكنها ليست تحت عصمتك، أعني هذه أشياء تحدث بعيدا عن سمعك.

-3-

(برج الأسد)

أخذ الأمر على أنه شيء يبعث على الضحك، واللعبة لا تحتاج أكثر من أن يتغاضى دون أن يفطن أحد من الجمهور إلى الزيف، واتقانا للغش تجاهل كلمات القرد البذيئة بعدًا، أوثقه أمام جموع الشعب جاءت أنثى القرد الحبلى وبالت على رأسه تحت سمع وبصر زوجها لتساعده على كسب التأييد.

وحين انتهت الحفلة وأعلن تتويج القرد الصالح... لم ينتبه أحد إلى أن هناك أيدي نسجت كل ذلك، وأن الأسد يحتفظ في طبلة أذنه اليمنى بوعد من القرد. أن يفك وثاقه، وسيظل عبدا لصنيعه طوال العمر.. وعينا.

-4-

(أينما تولوا وجوهكم فثم وجه...)

كان هناك أمران على قدر واحد من الأهمية.

وعد بالشرف.. وشيء أخر.

ولكنه وعد قرد.

-5-

(برج الكلب)

لم يفطن إلى أنّ هناك من يبتسم له، لأن الحزن لازال يهب رغم مديح الكلب وعرض خدماته.

(كان حزنا لا يعرفه إلاّ من ذاق السجن):

ابتسم لأول مرة منذ اللحظة التي انصرف فيها القرد وبقية شعبه مبتهجا.

اعتقد الكلب بأن الملك مسرور من كلماته.

كان بعيدا عنه.. يتذكر من عمده وانخدع بوعده إلا أنّه انتبه إلى أنّ الكلب يحدثه في الوقت الذي لا زالت إحدى رجليه الخلفيتين مرفوعة على جذع الشجرة. كان يفعل أكثر من شيء واحد في وقت واحد.. كان كلبا.

-6-

حين شرع في فك رباطه.. اشتد صفير الريح، وانهمرت دموع السحب.

كانت قطرا الدمع تغطي وجه الملك وهو منصرف.

سيروا ونحن وراءكم.

انبسط الكلب لأن الملك تغاضى حينما قال على نفسه نحن في حضرته.

في عنق الريح ترك كلماته أمانة موشومة.

حين تشتد تعزفها عبر كل الجهات.

أسوأ سجن في هذا العالم المنطقة التي تحاصرك فيها ثواني الزمن الذي يسجنك فيه القرد.. وتحتاج فيه إلى الكلب.

في الحركة الأولى من هذه القصة الأسطورة تكمن الوحدة أو البنية الأولى متمثلة في هذه الجملة وهي (إن الخصم إذا كان قويا فجدير بالاحترام فهو لا يطعن من الخلف ولكن كلّ الحذر من الضعفاء) إن هذه الجملة تبدو في بداية الأمر حكمة ذات دلالة مستقلة عن السياق، لكنها فجأة تأخذ مكانها في السياق اللاحق وتبرز كأكبر وحدة دلالية تؤسس المعنى الكبير للقصة – الأسطورية، وتحاول إضاءة وحداته الأخرى شبه المستقلة والغامضة، لقد استطاع القرد وهو من الحيوانات الضعيفة أن يقود بالخديعة أسدا قويا وأن يجرجره إلى "جبلاية" القرود ويمكن لزوجته أن تبول على رأس ملك الغابة الذي تحول إلى مادة للسخرية والإضحاك.

وهذا يجرنا إلى الحديث عن حبات الحكمة أو الوحدات الدلالية المعبرة عن تجربة العمر والتي تتبعثر في أعماق قصص المجموعة كما تتبعثر اللآلئ الحقيقية في قاع البحر. وهذه نماذج منها في قصة

واحدة: (ما أضيق هذا العالم وأكبر أحلامنا) (وإن عطف العالم وحبه لا يعوض شيئا نفقده).

(النساء فاكهة الرجال) (نحن نتذكر من نحبهم في لحظات الشقاء) (خلقنا لنشقى في زمن مجهول) (والحب والتبغ سواء).

(الغبي من يثق في حب النساء) (جميع نساء العالم لا يستطعن أن يكن أمالي. ولكن أمي تستطيع أن تكون كلّ شيء) (الصمت غامض مثل المستقبل) (الوحيد الذي لا يتخلى عنا في الغربة هو الله).

تلك نماذج من الجمل المختارة من قصّة واحدة وقد تبدو هنا مبعثرة وفاقدة العلاقة العضوية والعمل الفني ولكن في إطار القصة تأخذ مكانها الطبيعي وتفقد استقلاليّتها وتتحوّل إلى عنصر مهم في البناء الجمالي مثل هذا النوع من التعبير المركز الحاد الذي يحاول أن يقول أشياء كثيرة في أقل قدر من الكلمات، وهذا الإحساس العميق بالتركيز كثيرا ما اقترب بمقاطع من القصص إلى الشعر. وفي بعض قصص المجموعة حيث يمتزج الشعر بالنثر يكون النثر أحيانا اكثر شاعرية ممن الشعر كما في قصة (هموم الساعة السليمانية) وتشير المقدمة الشعرية القصيرة لهذه القصة أنها قد كتبت في صنعاء والكاتب يهديها بمحبة إلى (الأصدقاء والقصيدة لم تكتمل. كحلت عيني بصنعاء ووسدت قلبي على عدن، فما غفوت..) وقد يرفض نقاد القصة الكلاسيكيين تصنيف (هموم الساعة السليمانية) في قائمة القصة، وربما رأوا أن أقرب نوع من الأنواع الأدبية يحتويها هو ما يسمى بقصيدة النثر، لكنها في المنهج العلمي الأدبي لا جافي منطق القصة ولا تخرج عن دائرة الواقعية الواسعة، وهذان مقطعان من القصة المشار إليها، يمهد فيهما الكاتب لوصف مجالس القات:

هامش أول

(المجلس يمتد بشكله المستطيل. الجميع يستندون على الجانب الأيسر.. الأيمن.. لم أعد قادرا على تصنيفهم. الثقل تئن به المساند الفاصلة بين الواحد وجاره، الستائر البيضاء الشفافة نوعا منسدلة على النوافذ الصناعية لتفصلهم في ساعات المقيل عن العالم الأخر، ولكن صورة المدينة الغبارية لا تغيب عن ذاكرته رغم الألوان الحمراء، الصفراء، الزرقاء، البيضاء، الخضراء والتي يتشكل منها زجاج النوافذ.

كلّ الأشياء تحمل أكثر من لون.

أغصان القات متكومة أمامهم.

يلفها الورق الشبيه بالسلفان.

العيدان التي قطعت منها الأغصان الطرية مرمية على بعد خطوة من الواحد، فهي ليست هامة!

هذه هي حالة الإنسان المقطوع من شجرة!

الأوراق والأطراف الطرية تجد العناية والاهتمام مثل فتاة في مقتبل العمر.

ما تسرب إليه الخريف يهمل بدون شفقة.

وبعيون جافة ينظر إلى الأصابع السمراء وهي تغازل وجنات وريقات القات وتداعبها بوله.

قال لنفسه:

آه لو قليل من الاهتمام بالمرأة.

هامش ثاني

المداعة النحاسية تفترش الصحن النحاسي الأصفر بغرور وتنتصب متشامخة وسط الجميع مثل مئذنة وقت مغرب في شهر رمضان.

الدخان المتصاعد منها يتراقص أمام عينيه ويشكل لوحات فنية. عندما يحضر شخص جديد يحيي بيده الجميع ليتقاسموا السلام القادم معه. فيما تتولى يده الأخرى فك الحزام الذي تتدلى منه الجنبية المعكوفة.

والي يتخيل دائما أنّها تقول لليمنى:

غالبا ما تصوبني لنفسك.. وكأن العدو الحقيقي تحمله بداخله!

هامش ثالث

لا تستطيع أن تقرأ هذا الوصف الشعري لمجالس القات في اليمن بعيدا عن الصلات المباشرة بالواقع الجاري، والفقرة الأخيرة من المقطع الثاني تكون مجرد ملاحظة دقيقة وحسب لكنها تعبير في الصميم ينفذ إلى قلب الواقع ويفتح عين المواطن اليمنى قبل غيره على حقيقة هذا السلاح المعكوف الذي يرمز إلى الانقسام والانفصام وتوجيه القوة بدون تحفظ إلى الصديق والقريب بدلا من التوجه بها إلى الخصم، إن حامل الخنجر بطل لا يساور الكاتب في ذلك أدنى شك لكنه بطل تراجيدي يحتفظ بالخنجر ليغمده في صدر نفسه، وقلما أغمده في صدر العدو المتربص به وبوطنه. هل لأنه سلاح مهترئ قديم أم لأنه سلاح فردي معكوف إلى الداخل؟!!!

وليس أدل على ذلك من هذه البدايات التي تنطلق هاربة من الأشكال التقليدية للأدب، الأكثر تحديثا واستيعابا لشروط العمل الإبداعي المعاصر، وعلينا كلما اقتربنا من عمل فني بديع أن نتذكر أنه ليس بالمعاني وحدها تعيش هذه الأعمال الأدبية وتخلد وإنما كذلك بالقيمة الفنية وبالأسلوب أو التكتيك. وهو أهم ما تتميز به الموجة الجديدة في مجالات التعبير الأدبي الحديث.

الهوامش:

(1) مقدمة المجموعة: ص8.

(2) المجموعة: ص37.

(3) المجموعة: ص51.

ملف الرواية الجزائرية: الذات، التاريخ والحلم

مقاربات نقدية مغربية
في نصوص روائية جزائرية

تنسيق: عبد الحق ميفراني

أولاً ــ توطئة وتنويه

تود مجلة (الكلمة) بداءة الإعراب عن جزيل الشكر والتقدير للإخوة في مختبر السرديات وماستر الدراسات التابعين لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بن مسيك بالدارالبيضاء نقاد وباحثين وطلبة، أعوان وإداريين. إذ لولاهم لما أمكن لهذا الملف أن يرى النور، والشكر موصول لأصدقاء وكتاب الكلمة النقاد والباحثين د.شعيب حليفي، د.عبداللطيف محفوظ، د.بوشعيب الساوري، د.عبد الفتاح الحجمري، ولكل النقاد المساهمين في هذا الملف. بدونهم لما أمكننا تقديم "ملف الرواية الجزائرية: الذات، الحلم والتاريخ "بالشكل الذي خرج هنا عليه.

يضم هذا الملف أوراق أشغال ندوة الرواية الجزائرية: الذات، التاريخ، والحلم. والتي نظمت أيام 15-16-17 نونبر/ نوفمبر 2007. واحتضنتها قاعة المحاضرات التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك ــالدارالبيضاء. ضمن فعاليات الدورة الأولى للقاء الرواية الجزائرية-المغربية. هذا اللقاء العلمي الذي يشرف على تنظيمه مختبر السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء بتنسيق مع رابطة أهل القلم بسطيف الجزائرية وماستر الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب والماستر المتخصص الإشهار والتواصل. وقد عرفت فعاليات الندوة عقد ست جلسات علمية تناولت على الخصوص المحاور التالية:

- **النص، الحقيقة، التاريخ**
- **تخييل الذات في الرواية الجزائرية**
- **أشكال التخييل**
- **السرد وتمثل الهوية**
- **تخييل الراهن في الرواية الجزائرية**
- **تأسيس الوعي المغاربي تخييليا من خلال الرواية الجزائرية.**

وعرفت هذه الجلسات مقاربة عدد من النصوص الروائية الجزائرية، من خلال مقاربات قدمها نقاد وباحثون مغاربة. تناولت في مجملها إشكالات أساسية تهم الجسد الروائي الجزائري من قبيل إشكالات نقدية تهم خصوصا: تسريد الهوية من خلال الرواية ــ تسريد الوقائع التاريخيةــ التاريخ حقيقة الروايةــ حضور المحكي الذاتي ــ

الهوية المتغيرة والملتبسة_ مفهوم الرد بالكتابة_ النص الحكائي كإحدى أشكال المقاومة. خمس جلسات محورية، و30 نص روائي جزائري كموضوع استقرائي، على مدى يومين كاملين، كانت قاعة المحاضرات بآداب بنمسيك بالدار البيضاء ملتقى لنقاد وباحثين مغاربة. والوفد الجزائري ممثلا بعز الدين جلاوجي ومحمّد زتيلي وعبد الحميد هيمة وشادية شقروش وآمال منصور والناقدة السورية مها خير بك. النصوص التي قاربتها هذه الندوة هي: الأمير، سيدة المقام لواسيني الأعرج. بخور السراب لبشير مفتي، حمائم الشفق لجيلالي خلاص، الشذ لربيعة مراح، ثلاثية أحلام مستغانمي، بحر الصمت لياسمينة صالح، تيميون لرشيد بوجدرة، بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، درس في الشاطئ المتوحش لمحمّد ديب، الكافية والوشام والوساوس الغريبة لمحمد مفلاح، البارانويا لسعيد مقدم، بيت من جماجم لشهرزاد زاغر، قدم الحكمة لرشيدة خزام، عصافير النهر الكبير لمحمّد زتيلي، حلم على الضفاف لحسيبة موساوي، كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك، **Garçon manqué** لنينا بوراوي، الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، عشاق شهرزاد لسليمة غزالي، ذاك الحنين للحبيب السايح، امرأة بلا ملامح لكمال بركاني، الهجمة لياسمينة خضراء، نجم الجزائر لعزيز شواكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار، البطاقة السحرية لمحمّد ساري، دم الغزال لمرزاق بقطاش، جرس الدخول إلى الحصة لعبد الله خمار. وقد شارك في أشغال هذه الندوة من المغرب النقاد: أحمد أبو حسن، عبد الرحمان غانمي، محمّد غرناط، عبد الرحيم مؤدن، أحمد فرشوخ، صدوق نور الدين، عبد اللطيف محفوظ، عبد الفتاح الحجمري، شعيب حليفي، يوسف ناوري، بوشعيب الساوري، احمد بلاطي، محمد المصطفي، لحسن احمامة، محمد أمنصور، إبراهيم الحجري، لمعاشي الشريشي، فتيحة بناني، سعيد زيدون، إدريس الخضراوي، جمال بوطيب، لطيفة لبصير.

الرواية الجزائرية: مسارات التشكل

يؤكد الناقد المغربي عبد الحميد عقار أن الخطاب السردي والروائي تحديدا أصبح شبه مهيمن في المشهد الأدبي المغاربي المعاصر، هذه الهيمنة والحضور عرف بـ"ارتباطه الشديد بنسق القيم السائد وقدراته على تشخيص المتغير من أنماط الوعي والذهنيات والأشياء والأمكنة". وتعرف الرواية الجزائرية خلال السنوات الأخيرة تراكما نوعيا كمثيلاتها المغاربية، استطاعت الرواية أن تشكل طرائقها الفنية الخاصة. وأمست بؤرة محتملة لأسئلة الهوية، الذات والعالم. أن تكون الرواية الجزائرية وانغراسها، كما يشير الناقد محمد برادة، تم من خلال اللغة الفرنسية، من خلال روائيين جزائريين "تفاعلوا مع تجربة شعبهم المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه (مولود فرعون، محمد ديب، مولود معمري، مالك حداد، آسيا جبار، كاتب ياسين). فتحولت النصوص إلى أشكال مقاومة. هذا المعطى هو ما يؤكد عنصر الازدواج اللغوي والذي ساهم في تبلور "الحداثة الروائية في الجزائر باللغة الفرنسية" في وقت مبكر متقدمة على

مثيلاتها العربية. والمؤسسة لأولية الإنتاج الروائي الجزائري (صوت العاطفة) لمحمد المنيعي/1967، (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة/1971. غير أن التراكم الذي سجلته السبعينات من القرن الماضي، بلور "تصورا ووجهة نظر نقدية للذات والعالم، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة"، وكما انتبه إلى ذلك الناقد عبد الحميد عقار طتنهض حرب التحرير وأطروحة الشهداء باعتبارهما التيمة الأكثر حضورا في الرواية الجزائرية"، قبل أن يتم التوجه إلى موضوعات تهم الذاكرة، ثم النزوع التجريبي والتحديثي الذي أمسى مهيمنا على المشهد الروائي الجزائري (اللاز/1974، عرس بغل/1978 للطاهر وطار، نوار اللوز/1983، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش/1989 لواسيني الأعرج). وقد ساهم التراكم الحاصل في الإنتاج الروائي الجزائري إلى تحوّلات مست الخطاب الروائي وبلورت رؤى جديدة للذات وللعالم.

لقد استأثر موضوعة الثورة بسيرورة تشكل المتن الروائي الجزائري مما جعل النص الروائي صوغا لمحكي خاص ينهض من فعل "الكتابة كرد"*، غير أن هذه العلاقة ما لبثت أن اتخذت مسارات أخرى، كمفهوم "تذويت الكتابة"** وهو ما نلمسه في تغير الخطاب الروائي الذي أمسى أكثر تفاعلا مع التناقضات والمفارقات (واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي)، كما مس هذا التحول استثمار أشكال تخييلية تحفر في الذاكرة والهوية (عبدالحميد بن هدوقة، الطاهر وطار) إن هذا المسار الذي يعبر من نص "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، إلى هذه النصوص الروائية التي أمست أكثر وعيا بآليات التجريب الروائي (بشير مفتي)، يجعلنا نتمثل تنويعات الأشكال السردية وفضاءاتها التخييلية، رؤاها، وصياغاتها، ومقولاتها.

يشير الناقد شرف الدين مجدولين أن الرواية الجزائرية لا تكاد تفارق عنفا موضوعيا حتى تعانق عنفا بديلا له، من عنف المقاومة إلى عنف الثورة، إلى عنف النظام الحديدي، إلى عنف الحركات الأصولية ولا يمكن لهذا المعطى إلا أن يكشف لنا عن تجليات موازية للعنف الروائي، ويشي هذا التوصيف بمسوغ تردد صداه في أعمال جيل بوجدرة إلى جيل أكثر تمثلا للحداثة (مفتي، ابراهيم سعدي، العياشي حميدة).

هوامش:

*أنظر ورقة الناقد أحمد فرشوخ في هذا الملف

**الناقد محمد برادة.

1- "الأدب المغاربي اليوم: قراءات مغربية" مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1/2006.

2- "الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب" عبد الحميد عقار، المدارس البيضاء،ط2000/1

الرواية الجزائرية: مسارات التخييل وأسئلة المتخيل الروائي

*الروايات الجزائرية المدروسة:

الكاتب	الرواية	تاريخ الصدور
واسيني العرج	سيدة المقام كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد	1995- 2006
بشير مفتي	بخور السراب	ط2- 2005
جيلالي خلاص	حمائم الشفق	1986
ربيعة مراح	الشاذ	
محمد زتيلي	عصافير النهر الكبير	2007
حسيبة موساوي	حلم على الضفاف	2003
عمارة لخوص	كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك	2006
نينا بوراوي	Garçon manqué	
سليمة غزالي	عشاق شهرزاد	
عز الدين جلاوجي	الرماد الذي غسل الماء	2005
محمد ساري	البطاقة السحرية	1997
سعيد مقدم	البارانويا	2001
شهرزاد زاعر	بيت من جماجم	2000
رشيدة خزام	قدم الحكمة	
محمد ديب	مسار على الشاطئ المتوحش	
ابراهيم سعدي	بوح الرجل القادم من الظلام	2001
محمد مفلاح	الكافية والوشام الوساوس الغريبة	
أحلام المستغانمي	ذاكرة الجسد - فوضى الحواس- عابر سرير.	
ياسمينة صالح	بحر الصمت	2001
رشيد بوجدرة	تيميون	
الحبيب السايح	ذاك الحنين	1997
كمال بركاني	امراة بلا ملامح	
الطاهر وطار	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	2005
. مرزاق بقطاش	دم الغزال	
عبد الله خمار	جرس الدخول إلى الحصة	2003
ياسمينة خضرا	الهجمة	
عزيز شواكي	نجم الجزائر	

تعريفات بالروائيين الجزائريين

1- واسيني الأعرج

من مواليد: 1954 بقرية سيدي بوجنان (تلمسان). روائي وناقد. أستاذ جامعي، حاصل على دكتوراه في الأدب.

من مؤلفاته الروائية: احميدة المسيردي الطيب، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وقع الأحذية الخشنة، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز، مصرع أحلام مريم الوديعة، ضمير الغائب، الليلة السابعة بعد الألف، سيدة المقام، شرفات بحر الشمال، حارسة الظلال، ذاكرة الماء، مرايا الضرير، ومجموعة قصصية بعنوان: أسماك البر المتوحش، وله دراسات منها: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر.

2- بشير مفتي

من مواليد: 1969.10.26م بالجزائر، صحفي. من مؤلفاته: أمطار الليل (قصص)، الظل والغياب (قصص)، المراسيم والجنائز، أرخبيل الذباب، شاهد العتمة (روايات).

رئيس فرع رابطة الإبداع بالجزائر العاصمة (1992م). أمين عام رابطة كتاب الاختلاف2002 م.

3- جيلالي خلاص

من مواليد: 1952 بعين الدفلى، عمل في العديد من المجالات كالتعليم والصحافة والإدارة كما اشتغل بالمؤسسة الوطنية للكتاب. له عدّة مؤلفات في مجالي القصة والرواية منها: خريف رجل المدينة (1979)، نهاية المطاف بيديك، الخبز والإسمنت (دراسة 1981)، رائحة الكلب (رواية 1985)، حمائم الشفق (رواية 1986)، عواصف جزيرة الطيور (رواية 1988)، السفر إلى الحب (1977)، بحر بلا نوارس (رواية 1998)، زهور الأزمنة المتوحشة (رواية 1998). الكتاب كما ترجم عدّة أعمال من الفرنسية إلى العربية. وله أعمال للأطفال منها: مرارة الرهان (1984)، الديك المغرور (1984)، أوّل كاتب فاز بجائزة نادي الحضارة.

4- ربيعة مراح

كاتبة أديبة جزائرية لها رواية الشاذ.

5- محمّد زتيلي

من مواليد 1952 بدائرة العنصر بجيجل روائي وشاعر مدير دار الثقافة بسطيف له عدد من المؤلفات من بينها، عصافير النهر الكبير.

6- حسيبة موساوي

صحفية وكاتبة من الجزائر من مواليد 1973 بسطيف الجزائر لي أعمال عدة في مجال الإبداع، رواية بعنوان حلم على الضفاف بالإضافة إلى مجموعات قصصية لغة الحجر، رجل من قماش وغيرها.

أهتم كثيرا بأدب الطفل وأكتب كثيرا في هذا المجال ولي مخطوطات عدة: عروس البحر، العم سلمان والكنز العجيب، فلة وصاحب السقاء، مغامرات الأشبال الثلاث وغيرها من قصص التراث.

7- **عمارة لخوص**

من مواليد الجزائر بعد الاستقلال، أنتج حصة ثقافية في الإذاعة بالاشتراك مع فضيل بومالة في التسعينيات، يكتب الرواية، القصة والمقالة باللغة الإيطالية. مقيم بإيطاليا (2002).

من مؤلفاته:

- البق والقرصان (رواية، بالعربية والإيطالية في كتاب واحد)

- كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك.

8- **نينا بوراوي**

كاتبة جزائرية من أب جزائري، ولدت برين الفرنسية وقضت أربعة عشر عاما من سنوات طفولتها بالجزائر قبل أن تنتقل إلى باربس وزوريخ وأبي ظبي ثم تعود لتستقر بباريس.

لها عشرة نصوص سردية، آخرها:

Avant les hommes. 2007 Mes mauvaises Pensees. 2005 Poupée Bella. 2004

9- **عز الدين جلاوجي**

من مواليد: 1962 بسطيف، أستاذ، يكتب للكبار والصغار. من مؤلفاته القصصية: لمن تهتف الحناجر، صهيل الحيرة، خيوط الذاكرة، ابن رشيق، العصفور الجميل. وله دراستان: المثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف، النص المسرحي في الأدب الجزائري.

وفي مجال الرواية: سرادق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان. وله مسرحيات منها: رحلة فداء، الأمير والنخلة، أم الشهداء، البحث عن الشمس، وسام السماء، حرارة الأوردة، الأقنعة.

10- **سليمة غزالي**

صحافية تكتب الرواية بالفرنسية، لها عدة أعمال منها رواية عشاق شهرزاد.

11- **محمّد ساري**

من مواليد: 1958 بتيبازة، حاصل على شهادة الدراسات المعمقة من السوربون (باريس) والماجستير من جامعة الجزائر. أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر.

من مؤلفاته: على جبال الظهرة (رواية 1988)، البحث عن النقد الأدبي الجديد (دراسة 1984)، السعير (رواية 1986)، البطاقة السحرية (رواية 1997)، الورم (رواية 2002).

ترجم من الفرنسية: العاشقان المنفصلان لأنور بن مالك (رواية 2002)، الممنوعة لمليكة مقدم (رواية 2003).

12- **سعيد مقدم**

من مواليد: 1996.02.22 صحفي.

من مؤلفاته: بانوراما (رواية 2001)، وطال ليلك يا جزائر.

13- **زاغز شهرزاد:**

من مواليد 1962 ببسكرة عملت أستاذة بالتعليم المتوسط والثانوي والجامعي، نشرت

أعمالها بالصحف الوطنية صدرت لها بالجزائر رواية بيت الجماجم سنة 2000.

14- رشيدة خوازم

من مواليد: 1960 بالأبيار (الجزائر).

عملت مذيعة ثم صحفية بالتلفزيون الجزائري. نشرت بعض قصائدها في الصحف الجزائرية.

15- محمّد ديب

ولد في 1920 في مدينة تلمسان من كبار كتاب الجزائر بالفرنسية، حيث نشر روايته الأولى (البيت الكبير) التي صدرت عن دار (لوسوي، 1952) حصل على العديد من الجوائز بينها جائزة الفرنكوفونية التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية عام 1994 وجائزة مالارميه عام 1998.

من أهم مؤلفاته (الحريق) عام 1954 و(رقصة الملك) عام 1968 ثم (هابل)، و(حدائق أورسول) 1985 و(ثلوج المرمر) 1990 كما نظم محمّد ديب الشعر وله عدة دواوين.

16- إبراهيم سعدي

أستاذ بجامعة تيزي وزو، روائي، نشر مقالات في النقد الأدبي والاجتماعي في صحف عديدة داخل الوطن وخارجه.

من مؤلفاته الروائية: فتاوى زمن الموت، بوح الرجل القادم من الظلام (2001)، بحثا عن آمال الغبريني، كتاب الأسرار.

17- محمد مفلاح

من مواليد: 1953 بزمورة (غليزان)، يكتب القصة والرواية.

من مؤلفاته: السائق (قصص)، الانفجار، بيت الحمراء، هموم الزمن الفلاقي، الانهيار، زمن العشق والأخطار، خيرة والجبال، الكافية (روايات)، أسرار المدينة (قصص).

18- أحلام مستغانمي

من مواليد1953 بتونس، شاعرة وروائية، حصلت على جائزة نجيب محفوظ بالقاهرة، وأشرفت في الجزائر على جائزة مالك حداد.

من مؤلفاتها: على مرفأ الأيام (1972)، الكتابة في لحظة عري (1976)، أكاذيب سمكة (مقالات)، ذاكرة الجسد (رواية 1992)، فوضى الحواس (رواية) طبعت هاتان الروايتان طبعات متعددة تجاوزت العشر طبعات لكل منهما.

19- ياسمينة صالح

ياسمينة صالح من مواليد الجزائر العاصمة عام 1969. خريجة كلية علم النفس من جامعة الجزائر. التحقت بالتدريس الذي انسحبت منه بعد ذلك للتوجه نحو الصحافة الثقافية، لكنها سرعان ما وجدت نفسها تكتب في السياسة في صحف جزائرية وعربية. اشتهرت من خلال روايتها الأولى بحر الصمت الفائزة بجائزة مالك حداد الروائية (2001) وقد ترجمت إلى الفرنسية والاسبانية وتترجم حاليا إلى الايطالية. كما

حصلت على العديد من الجوائز الأدبية الأولى في القصة القصيرة من الجزائر. المملكة العربية السعودية. تونس. العراق. المغرب.

من أعمالها:

بحر الصمت ـ رواية دار الآداب ببيروت، الجزائر 2001

أحزان امرأة من برج الميزان ـ منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر 2001

وطن الكلام ـ مجموعة قصصية منشورات جمعية المرأة في اتصال، 2001

نوستالجيا (ترجمة أدبية /طبعتها على نفقتها الخاصة)2001

ما بعد الكلام ـ مجموعة قصصية منشورات الكتاب العربي، دبي 2003

وطن من زجاج رواية 2006. صادرة عن الدار العربية للعلوم ببيروت.

20- رشيد بوجدرة

من مواليد: 1941 بعين البيضاء (أم البواقي)، اشتغل بالتعليم، تقلد عدة مناصب منها: مستشار بوزارة الثقافة، أمين عام لرابطة حقوق الإنسان، أمين عام لاتحاد الكتاب الجزائريين.

من مؤلفاته الروائية: الحلزون العنيد، الإنكار، القروي، الرعن، الإرثة، ضربة جزاء، التطليق، التفكك، ليليات امرأة آرق، ألف عام وعام من الحنين، الحياة في المكان، تيميمون.

21- الحبيب السايح

من مواليد 1950 بمنطقة سيدي عيسى ولاية معسكر. نشأ في مدينة سعيدة، تخرّج من جامعة وهران. اشتغل بالتدريس وساهم في الصحافة الجزائرية والعربية.

صدر له:

-القرار: مجموعة قصصية، سوريا 1979/ الجزائر 1985. -الصعود نحو الأسفل: مجموعة قصصية، الجزائر، ط1، 1981، ط2، 1986. -زمن النمرود: رواية، الجزائر 1985. -ذاك الحنين: رواية، الجزائر 1997. -البهية تتزيّن لجلادها: مجموعة قصصية، سوريا 2000. -تماسخت: رواية، دار القصبة، الجزائر 2002. -تلك المحبّة، الجزائر 2003. -الموت بالتقسيط: قصص، اتحاد الكتاب الجزائريين 2003.

ترجمت لــه إلى الفرنسية:

- ذاك الحنين 2002
- تماسخـت 2002

22- كمال بركاني

كاتب جزائري من أعماله رواية امرأة بلا ملامح.

23- الطاهر وطار

ولد سنة 1936 بدائرة سدراتة ولاية سوق أهراس حاليا في الجزائر. تلقى نصيبا من التعليم الابتدائي والثانوي بمدرسة مداوروش التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ثم بمعهد ابن باديس بقسنطينة

ثم بجامع الزيتونة بتونس. التحق في سنة 1956 بالعمل الثوري في صفوف جبهة التحرير الوطني. أسس في 1962 جريدة "الأحرار"، وهي أسبوعية سياسية. أوقفتها السلطات بعد سبعة أشهر. انتقل من قسنطينة إلى العاصمة وأصدرها بعنوان "الجماهير". ما لبثت السلطات أن أوقفتها بدورها. عمل من 1963 حتى 1983 بحزب جبهة التحرير كإطار سام، ثم أحيل على التقاعد، وهو لم يتجاوز سن السابعة والأربعين. ألف عدد من الروايات وهي: اللاز، الزلزال، الحوات والقصر، رمانة، تجربة في العشق عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

24- مرزاق بقطاش

من مواليد: 1945 بالجزائر. روائي وقاص. مارس العمل الصحفي، عضو في عدة مجالس وطنية منها المجلس الاستشاري.

من مؤلفاته: طيور في الظهيرة (رواية)، دار الزليج (مجموعة قصصية)، دم الغزال (رواية)، بقايا قرصان (قصص)، خويا دحمان (رواية)، عزوز الكابران (رواية).

25- عبد الله خمار

روائي وناقد. من مؤلفاته: تقنيات الدراسة في الرواية، تقنيات الوصف (2000م)، جرس الدخول إلى الحصة (رواية 2003).

26- ياسمينة خضرا (محمد مولسهول)

ولد بالقنادسة، ولاية بشار من الجنوب الغربي الجزائري سنة 1955، كان ضابطا بالجيش الشعبي الوطني قبل أن يتركه ليدخل خميس الكتابة. يمضي أعماله الإبداعية باسم زوجته. هو ياسمينة خضرا أو محمّد مولسهول الروائي الجزائري المقيم بفرنسا. كتب القصة القصيرة والسيرة الذاتية والرواية البوليسية التي اشتهر بها. صدرت له أعمال كثيرة منها "حورية" و"أمين" و بنت الجسر" "القاهرة والزنزانة" و"الموت" و"عند الجانب الآخر من المدينة" و"أولئك الذين يقتلون" و"الأحمق والسكين" و"المهزلة" و"البياض وخريف الأحلام" و"خرفان الله" "بم تحلم الذئاب؟" و"الكاتب" و"خداع الكلمات" و"خطاطيف كابول" و"الاعتداء"

27- عزيز شواكي

كاتب جزائري يكتب بالفرنسية، ولد بالجزائر سنة 1951. مجاز في الأدب الانجليزي من جامعة الجزائر. بدأ بنشر أشعار وقصص بالجزائر منذ 1982 له أزيد من عشرة نصوص من بينها: Une Viree. 2005- arobase. 2004- l étoile d'Alger.2002 Avoir vingt ans à Alger.2001

ماستر الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك الدار البيضاء.

انطلق ماستر الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء جامعة الحسن الثاني

المحمدية، في سبتمبر 2006.. وشرع يستقبل الطلبة الحاصلين على شهادة الإجازة في الآداب. يخضع الماستر إلى تكوين علمي مكثف خلال سنتين تنقسم إلى أربعة فصول دراسية تتضمن دروسا نظرية وتحليلية وورشات ومناظرات ويهدف إلى تمكين الطالب من اكتساب معارف في الأدب والثقافة بالمغرب في علاقتها بآداب أخرى وبمنهجيات تدرك الأسس المعرفية والثقافية في مجالات مختلفة تربط بين القديم والحديث. كما يهدف إلى تكوين باحثين يساهمون في تعزيز البحث العلمي وتطويره. يهيئ الماستر الطلبة الباحثين خلال سنتين للانتقال إلى مدرسة الدكتوراه، وهو يضم نخبة من الأساتذة الباحثين في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية وتخصصات الأدب المغربي قديما وحديثا بكافة فروعه، وباحثين في التصوف والتاريخ المعاصر والسوسيولوجيا والانثروبولوجيا والجغرافيا الثقافية التراث الشفوى المغربي والفنون والسرديات واللسانيات وحوارا لحضارات والمناهج...

مدير الماستر: أ.د. شعيب حليفي

نبذة مختصرة عن مختبر السرديات

المكتب المسير:

ــ شعيب حليفي، أستاذ التعليم العالي. (رئيس المختبر)

ــ عبد اللطيف محفوظ، أستاذ التعليم العالي.

ــ عبد الفتاح الحجمري، أستاذ التعليم العالي.

ــ إدريس قصوري، أستاذ التعليم العالي.

ا- تأسس مختبر السرديات يوم السبت ثامن مايو 1993، من قبل مجموعة من النقاد والأساتذة الباحثين المنتمين لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء قبل أن ينفتح ويضم عددا من المثقفين والنقاد من مجموع المدن المغربية باعتبارهم أعضاء منتسبين. وقد اشتغل منذ ذلك الوقت على موضوعات ذات صلة بالسرد بمختلف أنواعه. حيث نظم العديد من الندوات والأيام الدراسية واللقاءات حول الإبداع والنقد السرديين، وقد كان الاهتمام بالكتابات المغربية والعربية والعالمية. بالإضافة إلى إصدار مجموعة من المنشورات.

كما أنجز المختبر، قبل التأسيس، عددا من اللقاءات الثقافية:

1- ندوة: (قراءة في التجربة الروائية الجديدة بالمغرب) يوم 27 أبريل 1992.

2- مائدة مستديرة حول: (التلقي والنقد الأدبي) يوم 14 يناير 1993.

3- مائدة مستديرة: (الممارسة النقدية بالمغرب: قضايا وظواهر) 11 مارس 93.

4- مائدة مستديرة: (راهنية البحث العلمي بالمغرب) يوم 26 نونبر 1993.

اا- ومع التأسيس كانت الرغبة متمثلة في البحث عن الأفق الثقافي بين حداثة الرؤية.

وتحديث الأدوات والتشغيل، حيث أنجز المختبر ندوات وطنية، ودولية، إضافة إلى موائد مستديرة وأيام دراسية حول الإبداع المغربي والعالمي جاءت كالتالي:

الندوات:

ندوة: "أحمد اليبوري: الكاتب والإنسان". الجمعة 18 مارس 1994.

ندوة: "محمّد برادة ورهانات الكتابة" بتاريخ الجمعة 30 ماي 1994.

لقاء مفتوح مع القاص أحمد زيادي حول تجربته القصصية. 29 نونبر 1994.

يوم دراسي: "باب تازة: الرواية والكتابة" لقاء مع عبد القادر الشاوي. 13 دجنبر 1994.

لقاء مع موليم العروسي حول "مدارج الليلة الموعودة" و"مدارج الليلة البيضاء 19" يناير 1995.

ندوة وطنية: الحداثة وعناصر التحديث في الرواية المغربية. أيام 16-15-14 مارس 1995.

ندوة في الرواية المغربية حول: "عبد الكريم غلاب: الكتابة وأسئلة الهوية". 15 دجنبر 1995.

مائدة مستديرة: السرديات: النسق والآفاق، لقاء مع عبد الله علوي المدغري. 8 مارس 1996.

ندوة دولية: نيكوس كازانزاكي، العالم الإسلامي والمتوسطي: الأداب والثقافة": 10-11 نونبر 1997 بالاشتراك مع مجموعة البحث في الأدب المقارن، جمعية أصدقاء كازانزاكي وحلقة ملينا ميركوري.

مائدة مستديرة حول رواية دون كيشوت: "مع سيرفانتيس" 15 دجنبر 1997.

ندوة (النقد الروائي) أنجزها المختبر بالقاهرة بتنسيق مع اتحاد الكتاب المصريين يوم 03 مارس 1998 بمقر الاتحاد بالقاهرة بمشاركة: شعيب حليفي، عبد الحميد عقار، عبد الفتاح الحجمري وبهاء طاهر.

ندوة دولية بمرسيليا حول الثقافة المتوسطية. أيام 6-9 أبريل 1998 بتنسيق مع CIDIM بفرنسا.

- ندوة دولية: الآداب المقارنة: إفادتها للآداب الوطنية ووضعيتها في العالم. أيام 8، 9، و10 يونيو 1998. بالاشتراك مع الجمعية المغربية للباحثين في الآداب المغاربية والمقارنة ومركزا لدراسات في الاداب المقارن والديداكتيك.

ندوة دون كيخوتي والتراث السردي. مع المركز الثقافي الاسباني بالدار البيضاء 19 و20 فبراير 99.

ندوة دولية: الآداب المقارنة في العالم العربي28 و29 ابريل1999.

لقاء ثقافي تربوي مع تلاميذ مدرسة الخنساء(في ضيافة الخنساء).

ندوة: الديكامرون لبوكاشيو: مقارنات ومقاربات. يوم 17 فبراير2004.

-18 ندوة: المتخيل الذاتي: قضايا الأسلوب والكتابة. بالاشتراك مع زرقاء

اليمامة. 9 مارس 2004. لقاء ثقافي مع تلاميذ مدرسة الخنساء: (الإبداع بصوت الخنساء).27مارس2004.

ندوة: الكتابة والمرأة. بالاشتراك مع مجموعة البحث زرقاء اليمامة. 1 ابريل 2004.

ندوة: صورة اسبانيا في الرحلات المغربية. 17 يونيو 2005.

ندوة: الأدب والتاريخ. بالاشتراك مع cclmc ووحدة المغرب. أوربا. 24 ماي 2005.

ندوة: التجربة النقدية عند نور الدين صدوق: الأداة والرؤية. 21 دجنبر 2005.

ندوة: الخيال العلمي في الأدب العربي. 25 ابريل 2006.

تجارب روائية: تمثلات الحياة في تجارب: عمر والقاضي، علي افيلال، محمد صوف. 25 ماي 2006.

ندوة: حبيب سروري: الرواية وتمثل الواقع. 20 دجنبر 2006.

تجارب روائية: قراءات في روايات عبد الحميد الغرباوي، احمدا لكبيري، محمّد أمنصور، الحبيب الدايم ربي. 22 دجنبر 2006. بسلا وبالاشتراك مع اتحاد كتاب المغرب. فرع سلا.

حلقة نقاشية: الصحافة والخطاب السياسي: الوعي والمعرفة. بالتنسيق مع نادي القلم. 26 يناير 07.

ندوة وطنية: الرواية التونسية: رهانات التخييل والكتابة. بالتنسيق مع مركز الرواية العربية بتونس واتحاد الكتاب التونسيين واتحاد كتاب المغرب بالجديدة. أيام 22 و23 و24 فبراير 2007.

تجارب روائية: ورشة الكتابة. قراءات في سرود عزت القمحاوي. بالتنسيق مع نادي القلم المغربي والجمعية البيضاوية للكتبيين. 24 مارس 2007.

ندوة: الروية والتأويل في النقد الأدبي بالمغرب. بالتنسيق مع جمعية الباحثين الشباب في اللغة والآداب. مكناس 26 ابريل 2007.

مائدة مستديرة: أسئلة المسرح المغربي اليوم بمشاركة محمد بهجاجي وعبد الواحد عوزري بالتنسيق مع ماستر الدراسات الادبية والثقافية بالمغرب. 18 ماي 2007.

ندوة وطنية حول الأدب والتاريخ. يوم 29 ماي 2007

تجارب روائية، لقاء نقدي حول أعمال يوسف أبو رية. بحضور المؤلف. 12 يوليوز 2007 بفضاء الحرية.

إصدارات مختبر السرديات

باب تازة: الرواية والكتابة

رهانات الكتابة عند محمد برادة

المنهج والمعرفة: (حول أحمد اليبوري: الكاتب والإنسان)

أسئلة الحداثة في الرواية المغربية

الأنشطة التي أنجزها مختبر السرديات خلال الموسم الجامعي 2006-2007

ندوة: الخيال العلمي في الأدب العربي. 25 أبريل 2006.

تجارب روائية: تمثلات الحياة في تجارب: عمر والقاضي، علي افيلال، محمّد صوف. 25 ماي 2006.

ندوة: حبيب سروري: الرواية وتمثل الواقع. 20 دجنبر 2006.

تجارب روائية: قراءات في روايات عبد الحميد الغرباوي، احمدا لكبيري، محمد أمنصور، الحبيب الدايم ربي. 22 دجنبر 2006. بسلا وبالاشتراك مع اتحاد كتاب المغرب. فرع سلا

حلقة نقاشية: الصحافة والخطاب السياسي: الوعي والمعرفة. بالتنسيق مع نادي القلم. 26 يناير 07.

ندوة وطنية: الرواية التونسية: رهانات التخييل والكتابة. بالتنسيق مع مركز الرواية العربية بتونس واتحاد الكتاب التونسيين واتحاد كتاب المغرب بالجديدة. أيام 22 و23 و24 فبراير 2007.

تجارب روائية: ورشة الكتابة. قراءات في سرود عزت القمحاوي. بالتنسيق مع نادي القلم المغربي والجمعية البيضاوية للكتبيين. 24 مارس 2007.

ندوة: الرؤية والتأويل في النقد الأدبي بالمغرب. بالتنسيق مع جمعية الباحثين الشباب في اللغة والآداب. مكناس 26 ابريل 2007.

مائدة مستديرة: أسئلة المسرح المغربي اليوم بمشاركة محمد بهجاجي وعبد الواحد عوزري بالتنسيق مع ماستر الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب. 18 ماي 2007.

ندوة وطنية حول الأدب والتاريخ. يوم 29 ماي 2007.

تجارب روائية، لقاء نقدي حول أعمال يوسف أبو رية. بحضور المؤلف. 12 يوليوز 2007 بفضاء الحرية.



إصدارات.. وقراءات

علي ملاحي

تضم هذه النافذة قراءة فيما يلي

1/"محض افتراء" المجموعة القصصية الثانية للقاص الجزائري الدكتور محمّد شنوفي الصادرة منذ أيام فقط عن دار مدني.

محمّد شنوفي أستاذ بجامعة الجزائر وصاحب الأعمال القصصية الكثيرة المكتوبة للأطفال. عرف منذ أواخر السبعينات بمجموعته القصصية الأولى "حين يعلو البحر". يضع بين أيدينا مجموعته الجديدة "محض افتراء" مشفوعة بمقدمة نقدية للأستاذ الدكتور لخضر جمعي.

من خلال عشر قصص تنحو إلى تشكيل بنيوي وأسلوبي وسيميائي خاص، يحاول فيها إرساء رؤية قصصية جديدة نافذة في المجتمع محملة بحقائق المجتمع.

تلتقي هذه القصص في محور دلالي واحد هو تعرية الواقع (الكيان الريفي للمجتمع الجزائري)، بالاعتماد على لغة ساردة بعيدة عن الرتابة الانشائية، لغة مهذبة تميل إلى الاقتصاد في الوصف والسرد والتعبير.. قريبة من الوضوح، على رمزيتها وإيحائيتها. يشكل فيها الكون الريفي مظهرًا اجتماعيا أساسيا.

محمّد شنوفي يمتلك الأداة والرؤية، والتحدّي، وحضوره القصصي يضاف إلى تجربة قصصية نوعية في الجزائر مصطفى فاسي والراحل عمار بلحسن وبشير ضيف وغيرهم ممن آمنوا بالإبداع القصصي فحسب.



2/**"مخيم جنين"** غسان نزال، الأسطورة التي هزت العالم، صادر عن دار النشر/ مطبعة الندى/عمان.

عن شراسة الاحتلال الصهيوني في فلسطين.. يتحدث غسان نزال، وبواسطة اللغة العارفة الثاقبة يرسم لنا مشهد الآلة الصهيونية وهي تسجل غطرستها ووحشيتها في رقاب أبناء مخيم جنين.. وقائع يندى لها جبين الانسانية جمعاء.. ويهتز لها الوجدان وتتصاغر أمامها القلوب الرحيمة.

غسان نزال الذي عرفه المشاهد العربي من خلال المسلسل العربي التلفزيوني "العوسج" ثريا في اللغة والصورة والرؤية.. يثلج صدرنا من خلال هذا الكتاب مخيم جنين/الأسطورة التي هزت العالم، من خلال هذا الحشد الهائل والقدرة الفائقة في تقديم صور كثيفة مأساوية واقعية يصوغها لنا معبرا عن ذاكرة الصمود الفلسطيني في مخيم جنين، يقدّم أدّق المواقف وأنبل الحكايات وأصدق الحقائق التي عاشها مخيم جنين في تحدّيه للوحشية الاسرائيلية ببسالة نادرة يصف بقدرة خلاقة الجريمة النكراء في مخيم جنين التي اهتز لها الضمير الانساني في كلّ مكان. رصد غسان نزال الحدث بلغة أدبية بعيدة عن التقرير الاعلامي، لغة انفعالية مؤثرة نعتقد أنها جديرة بالقراءة.. لأنها تمتلك القدرة على وضعك في حالة وكأنك في خضم المعركة.

ترتعش فلسطين ومعها العالم للرعب الذي هزّ جنين ومعها الانسانية كلها جراء الخراب الانساني والمادي الذي لحق بكل شيء بما في ذلك الأطفال..

ولأنّ غسان نزال لم تقنعه اللغة فقد أرفق الكتاب بصورة ملتقطة واقعية لمخلفات المدرعات والطائرات الصهيونية.

مع ذلك كله –يقول غسان نزال– ما يزال أهالي المخيم يعلنون: صامدون هنا قرب هذا الجدار العظيم



3/**"الأدب الصهيوني وتضليل الرأي العام"** للكاتب السوري فؤاد سليمان أبو رزيق صادر عن اتحاد الكتاب العرب – دمشق–

يتحدث الكتاب بلغة طليعة عن فكرة تسخير الأقلام الأوروبية لخدمة اليهود والاحتفاء بكيانهم ونصرة مشروعهم الصهيوني.

هذا ما يسعى الكتاب إلى كشفه من خلال مادة موثقة يكشف بقوة البعد السياسي والثقافي والأدبي الذي تؤدّيه الحركة الصهيونية في العالم الأوروبي والعالم العربي على حد سواء. كما تكشف مادة

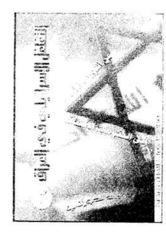
الكتاب مدى التغلغل الصهيوني في الأوساط الأدبية الغربية. إلى جانب عرض صورة حضور العربي في الأدب الصهيوني. وكذا فكرة الحرب والسلام في هذا الأدب المشبع بروح صهيونية عدوانية جلية.



4/"التغلغل الإسرائيلي في العراق من الثورات الكردية إلى الحكومات الانتقالية" و"عولمة التعذيب/خفايا سجون الديمقراطية الأمريكية"، صدر هذان الكتابان المهمّان للكاتب محمّد الحوراني عضو اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، عن دار مركز الراية للتنمية الفكرية دمشق.

ولضيق المساحة نقدم الكتاب الأول الذي يتحدث عن الضربة القاصمة التي أصابت العروبة في العمق وكانت العلاقات الكردية الاسرائيلية وراءها -حسبه- إلى حد كبير.

يسجل في سياق ذلك كيف بدأ التغلغل الاسرائيلي اعتمادا على علاقة الملا مصطفى مع الاسرائيليين واحتفاء البرزاني بهزيمة العرب أمام اسرائيل وذبحه كبشا بالمناسبة. وجاء حديثه عن الازدحام الواضح لليهود في الشمال العراقي والفترة الذهبية للعلاقة بين الأكراد واليهود والمعاهد التي انشئت بدعم من أمريكا واسرائيل في المناطق الكردية لدعم قيام دولتهم. ولم ينسى الكاتب أن يقدم عرضا عن العلاقات الكردية الاسرائيلية بعد احتلال العراق من قبل دول التحالف. وأفاض الكأس في حديثه عن السوّاح الاسرائيليين في كردستان ومنع دخول العرب إليها وأشار إلى عملية القروض التي تقدمها بتسهيلات كبيرة اسرائيل لمن يريد شراء الأراضي العربية في شمال العراق.. حقائق كثيرة يتضمنها الكتاب.. نراها جديرة بالأهمية.. وكلها تؤكد الدور الكبير لاسرائيل في التحريض على الحرب بين العراقيين وفي الاتفاق اللامشروط بين اسرائيل وأمريكا لتقسيم العراق.



قراءة في رواية "على ضفاف نهر بييدرا، جلست وبكيت" للكاتب البرازيلي "باولو كويليو"...

"عندما تمتزج الرواية بالفلسفة"

مدينة كرميش

باولو كويليو كاتب برازيلي ولد في أوت 1947 بمدينة ريو ديجانيرو بالبرازيل، تخلى عن دراسة الحقوق ليتبع علمه.. ليسافر كثيراً.. ويبدع أكثر، ليصبح فيما بعد مؤلفا للموسيقى الشعبية، كما اشتغل في ميدان الصحافة ليتخصص في البحث في الموسيقى التقليدية. وفي1980 قرر المضي مرة أخرى في السفر والبحث مرة أخرى عن الحلم.. المتواجد في زاوية ما من زوايا هذا العالم الغريب غرابة شخصيات رواياته، ليغوص في عالم الكتابة بروايته الأولى "الحاج إلى كومبستيل" le Pelerin de Compastele هذه الرواية التي نشرت بالبرازيل سنة1987 تحكي عن مغامراته التي لاقاها حين سافر مسافة 830كم عبر طريق سانتياغو، وبعدها نشر رواية "الكيميائي" L'alchimiste في سنة 1994، هذا الكتاب الذي وزع في أكثر من 100 دولة وترجم إلى 56 لغة في العالم! ولقد بلغت مبيعاته37 مليون نسخة، حيث تحصل على عدّة جوائز أدبية ذات مستوى عالمي.

والقارئ لروايات باولو كويليو، لن يتمتع فقط بأسلوب الحكي الرائع لهذا الروائي، بل أنه سيتمتع أيضا بالمعرفة، إذ أنه لن يمتنع عن الإحساس بنوع من الصوفية في الحكي، وعندما يصل إلى آخر كل فصل سيسأل نفسه "هل أنا أقرأ رواية، أم كتاب فلسفة؟؟" ليغوص من جديد في غمار الرواية، فذلك المد والجزر بين الأحداث والفلسفة يعطين القارئ توازنا معرفيا يضفي عليه طابع الإقناع المنطقي.

لقد استطاع باولو كويليو عبر أسلوبه الغريب نوعا ما في الكتابة، أن يفضح عن كل خواطره وكل تساؤلاته عن تفاصيل طغت كلها عن تفكيره فجعلته يتساءل ويجيب.. ويقارن، ثم يقحم نتائجه في أحداث روايته العادية جدًا!! تخللها قصص وتفاسير أسطورية دينية، أجل دينية، فالدين لا يخلو من رواياته، لتراه مثلا في روايته "على ضفاف نهر بييدرا، جلست وبكيت" يقول على لسان بطلته "بيلار" Pilar، أنه شخص يطارده القدر أينما ذهب، ليقحم بيلار في قصة حب يعترف هو بنفسه في إحدى صفحات الرواية (ص18) بأن قصص الحب كلها متشابهة! فالقصة في هذه الرواية عادية جرت في 6 أيام فقط! من 4 ديسمبر إلى 10ديسمبر1993 (يوم اللقاء)، يوم اللقاء مع الحبيب، ذلك الشخص الكتوم الذي يحمل أسرارا كبيرة.. لقد كان يوما ما صديق طفولتها، ليفترقا لمدّة 11سنة، حيث يلتقيان

في كنيسة بساراقوسة بإسبانيا، ذلك الحبيب الذي أراده باولو كويليو إنسانا أسطوريا لا يحمل راسما، له عدّة معجزات من بينها إحدى آيات سيدنا عيسى عليه السلام "إشفاء المرضى" ليدخل في سحر الكلام كما عودنا عليه في رواية "الكيميائي" أين جعل بطله سانتياغو يتخلى عن كل ممتلكاته ليذهب في المضي وراء حلم.. نطقت له به عرافة أندلسية، ليجد سر الخلق ولغة القلب وفاطمة والكنز مدفون في الأهرام.. فهناك علاقة وطيدة بين "سانتياغو" وبطل رواية "على ضفاف بييدرا، جلست وبكيت"! لقد كان بطل هذه الرواية الذي أراده باولو كاويليو دون اسم، فيلسوفا ينطق الحكمة، يركض وراء الحلم.. حلم اكتشاف أسرار الكون، لتسير أحداث الرواية ببطء تصف لنا عذاب بيلار، وهي تحاول إحياء قصة حب كان قد مر عليها 11سنة لم يطرأ فيها أي جديد، فكان اللقاء في مدينة مدريد.. وتحديدا في يوم السبت 4 ديسمبر1993.. لماذا اختار باولو كويليو هذا التاريخ؟ لماذا يوم السبت؟ لتطرح بيلار آلاف الأسئلة، لتجد آلاف الناس يقومون بطقوس غريبة يحيطون ببطلها ويغلفونه بالقدسية والإعجاب!! وبكونه وجد سبيل الراحة النفسية التي يصبو غلى تحقيقها كل إنسان ليجدوا فيه كل شيء: النصح، الحلم، الطهارة، الحكمة... وفي خضم النجاحات التي سيحققها في مجمل الكنائس التي حاضر فيها، ورافقته إليها بيلار، ستكتشف وستحقق هي أيضا من عفافه وطهارته وصدقه!! كلّ هذه التفاصيل تجعل الرواية أيضا تسير ببطء، تكاد لا تخرج عن طريق طويل بين الكنائس تخوضه بيلار ورفيقها.. أو عن البحث عن منزل للكراء.. لتدخل الرواية في باب الصمت، ذلك الصمت الذي تطغى عليه لغة القلب والذكريات لتقول بيلار ضجرة من هذا الصمت (ص40) وهما في الطريق إلى بيلباو "الساعتان المواليتين، إلى غاية وصولنا إلى مدينة بيلباو كانتا لحظات عذاب حقيقية! لقد كان هو يركز على الطريق والقيادة، أما أنا فكنت أرى عبر نافذة السيارة، وكلانا لم يعجبه ذلك الصمت، وحتى السيارة التي تم كرائها لم تكن تحتكم على راديو.. وهكذا لم يكن أمامنا ما نفعله سوى اجترار الصمت..!!" ليعود الكاتب (على لسان بيلار) في (ص87) ليقول:

"نحن صامتين.. لا انتظر سوى وقع خطواته" لتضيف بيلار: (في نفس الصفحة): "منذ ساعة ونحن جالسين، لم نفعل شيئا سوى الشرب والنظر إلى الضباب" لتصل بيلار إلى نتيجة تحمل الأمل وتفسيرا لهذا الصمت:

"إنه صمت يقول لي ويخبرني بأننا لم نكن في حاجة إلى الكلام ولا في حاجة لأن يعطي أحدنا للآخر أي تبرير أو شرح!" لندخل في وصف المكان والطقس وقدسية النصوص الكنائسية، لينكسر هذا الصمت – لحسن الحظ– بعد أن اكتشفت بيلار سر هذا الصمت.. السر الحقيقي، بعد أن ساعدها رجل كنيسة على هذا الاكتشاف، لقد كان بطلنا في صراع داخلي ليختار بين سبيلين "حب بيلار" أو "طريق التصوّف ومنح الروح لخدمة الآخرين" لقد كان في اختبار صعب، اختبار كان عليه أن يقول فيه كلمته الأخيرة، فذهب إلى قمة الجبل الثلجي ورآته

بيلار من بعيد وهو يقوم بطقوس غريبة، وبعد هذا كُسر جدار الصمت، واختار البطل بيلار كطريقا له.. طريق لا مفر منه، بعد أن اجتهد كثيرا وذاق حلاوة النجاح في كونه أصبح حكيما.. ها هو يتخلى عن كلّ شيء ليعترف لها تحت شلالات بييدرا أين يقول بأنه قد تخلى عن الحلم.. وأنّه أعاد موهبته إلى مريم العذراء أين التقاها في الجبل الثلجي.. واختار بيلار، لأنّ طريقها واضح وغير ملفوف بالضباب، هنا.. وابتداء من هذه الصفحة225، تأخذ الرواية منحى آخر، منحى مملوء.. محشو باليأس القاتل والفشل والندم، لتحوّله "بيلار" إلى عدة تساؤلات رافضة الاختيار الذي قام به رفيقها لتعود الرواية إلى نقطة الصفر!! "الفراق" ليفترقا فيأخذ البطل مهمّة أخرى "البحث عن بيلار" فهنا نقف قليلا لنرى كيف تتقلب الأمور، ففي أول الأمر كانت بيلار قد بدأت رحلة البحث عن الحب الضائع.. والآن ونحن في آخر الرواية.. حين مات الصمت بينهما.. هاهي تختار الفراق والبعد!! ليجدها البطل، بعد أن بكت بيلار على ضفاف نهر بييدرا، ذلك النهر الذي يحوّل كل ما يسقط فيه إلى حجارة!! لتساعدها خادمة الدير المقابل للنهر بأن تقترح عليها كتابة كل ما تحس به بيلار من ألم على ورق وتلقي به في النهر الذي سيحوله إلى حجارة!! وبينما تحاول بيلار الانتحار، سوف تنجو منه بأعجوبة! فيجدها البطل... لتنتهي الرواية من جديد باللقاء والمضي معا لمتابعة المسير وتحقيق الحلم!!

تنتهي الرواية بعد أن عاشت بيلار لحظات رعب.. وشوق.. وألم.. وحنين.. وآلاف التساؤلات لتجد نفسها أمام حقيقة هي أن الحب لا مفر منه.. وليجد بطلها نفسه أمام نفس الحقيقة التي اختارها حين تخلى عن موهبته في الجبل مقابل اختياره للعيش إلى جانب من يحب...

هكذا هي رواية باولو كويليو يدخلنا دائما في متاهات الفلسفة الروحية، التي تعطي آلاف الأجوبة على آلاف الأسئلة المطروحة من طرف الإنسان على مر الزمان.

وفي ختام حديثنا عن هذه الرواية، تجدر الإشارة إلى كون هذه الرواية مفعمة بالغرابة والأساطير التي تدخلها في أدب التاريخ الوسيط المليء بالتفسيرات البوهيمية لكل الأحداث على لسان البطلة المكافحة "بيلار" التي آمنت بالحلم، فتبعته إلى النهاية.. لنستيقظ في الصفحة254 على نقطة نهاية تخفي خلفها وبعدها آلاف المسارات المليئة بالدهشة والتصوّف والأحكام والقرارات والأسئلة التي لم يجب عنها بطلا هذه الرواية؟

Paolo Coeheleo, 1994
"Au bord de la rivière PIEDRA, je me suis assise et j'ai pleuré". Edition Anne Carrière, Paris 1995 pour la traduction Française, traduit par: Jean ORICCHIONNI.

شهادتنا الثقافية

د.علي ملاحي

الوقفة المدهشة الميدانية التي أثبتتها السيدة خليدة تومي طوال سنة بكاملها.. لا يمكن لأحد أن يشكك فيها.. وفي مصداقيتها.. وخارج كلّ الاعتبارات والمزايدات الإعلامية المختلفة فقد استطاعت أن تقدم بروح عالية رصيدا من الحرص الذي لا قِبل له.. وفي كلّ الأحوال نشهد مع الشاهدين أنّها كانت بوزن سبعة رجال.. لم تفوت فرصة ثقافية تدخل في احتفالية سنة الجزائر الثقافية إلاّ وزكتها بنفسها تزكية دقيقة، وقد اكتشفت فيها شخصية قوية مخلصة لعملها متفانية في روحها، صارمة في كثير من المواقف. وقد أعجبتني جرأتها التي ضايقت الكثيرين ممن اعتادوا اللعب خلف المكاتب باسم الثقافة ونيابة عن المثقفين وعن المبدعين..

ومهما أسالتْ سنة الجزائر عاصمة للثقافة العربية من مواقف مخالفة أو منتقدة لهذه السنة، فإن الحقائق والمواقف والاجتهادات التي صدرت من مكتب الوزيرة خليدة تومي تعتبر شهامة ثقافية نادرة.. استطاعت أن تضع الكثير من الآليات البيروقراطية في "خبر كان".

هناك لغط كثير يقال، وكثيرا ما نظلم سيدة عاصمة الثقافة العربية في الجزائر بأحكام يتحملها "ملوك الطوائف" في فضاء الثقافة الجزائرية من الذين تحملهم بعض الأفكار الجهوية أو النفعية على انتهاك ذمة الجزائر الثقافية. ومن ثم تدفعهم إلى انتهاج سياسة الكر والفر في التعامل الثقافي.

شخصيا أنا مع الواقع، ومع نتائج هذه السنة.. ومهما كانت السلبيات فقد خرجت الجزائر موفورة الحظ. واستفاد المبدعون والمثقفون من الخروج من دائرة الظل. ويكفي أنّ بعض الأسماء كانت نسيا منسيا فوجدت أعمالها أو بعض محاولاتها الفرصة الثمينة للإعلان عن نفسها. وقد ساهم كل ذلك في انتعاش جيل ثقافي يحتاج الآن إلى من يغربله ويقيّمه ويضعه في الميزان.

قد تكون التظاهرة الثقافية وقعت في بعض الأخطاء.. وتلك مسألة طبيعية.. لأنّ الذي يعمل.. لابدّ أن يخطئ.. لكن الحق.. والحق يقال؛ إنّ الوزيرة بريئة من ذلك، إلى أن يثبت العكس.. واعتقد أن العكس غير صحيح.. وكم كنت أتمنى أن لا يكون اتحاد الكتاب ضلعا أعوج في هذه السنة الثقافية..

ولو كان هناك إحساس بالمسؤولية الوطنية.. لتنازل هذا الطرف.. لذلك الطرف.. لصالح الكتابة والكتاب. لأنه في النهاية.. لا غالب ولا مغلوب.. لأننا في الأخير "ثروة الجزائر" ومن العيب أن نترك هذه الثروة تتأكسد، ويصيبها صدأ البريستيج أو الأنانية أو المنفعة الشخصية أو الجهوية المريضة.

الثقافة أثبتت خليدة تومي أنها ليست ربطة عنق، لكنها استماتة أصيلة، واندفاعه بروح عالية من الحكمة والأخلاق. وقد خسر الذين راهنوا على تسجيل أنفسهم في دائرة الأضواء الخارجة عن "بيت الطاعة"، لأنهم لم ينتجوا سوى بريستيج ثقافي روّاده شلة متكررة من ربطات العنق.

وبعد الذي كان.. فإننا نشدّ على يد السيدة الوزيرة.. بحرارة وعرفان وصدق.

